

Cultura de Redes: Políticas Culturales y Redes participativas en la Provincia de Buenos Aires.

Laura Elena Fernández.

Cita:

Laura Elena Fernández (2023). *Cultura de Redes: Políticas Culturales y Redes participativas en la Provincia de Buenos Aires*. Ramos Mejía: Consejo Provincial de Teatro Independiente.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/laura.elena.fernandez/3>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pzgk/VhS>

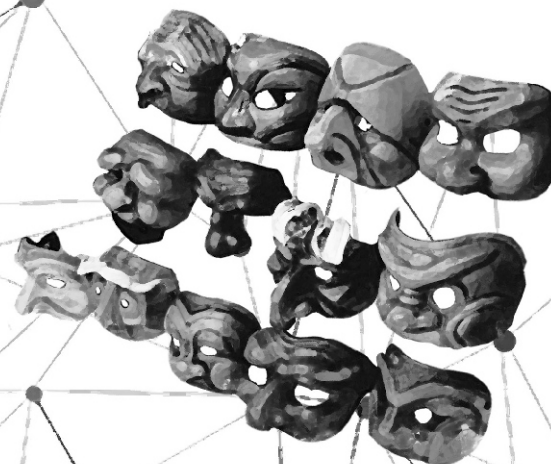


Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Cultura de redes

Políticas culturales y Redes participativas
en la Provincia de Buenos Aires



Agradecimientos

Fernández, Laura Elena

Cultura de redes : políticas culturales y redes participativas en la provincia de Buenos Aires / Laura Elena Fernández. - 1a ed. - Ramos Mejía : Laura Elena Fernández, 2023.
116 p. ; 21 x 15 cm.

ISBN 978-631-00-1502-6

1. Participación Ciudadana. 2. Teatro Independiente. 3. Análisis de Políticas. I. Título.
CDD 306.0982

1ª edición: noviembre de 2023

A modo de aclaración, en todos los casos en que en este libro se incluyen opiniones, críticas y comparaciones sobre tendencias en materia de políticas públicas estas ideas son responsabilidad de la autora.

Comienzo agradeciendo al Consejo Provincial del Teatro Independiente, CPTI, por apoyar la iniciativa de escribir este libro, sustentando los costos para la primera impresión. A Leonardo Spiga, Consejero Regional del Conurbano Oeste por escuchar mis ideas y facilitarme el camino para presentar el proyecto de edición.

Gracias a Mariana Ortiz Lozada de la Red Teatral Sur, quien fue la primera en colaborar con mi investigación. El nombre del libro "Cultura de redes" se basa en su aporte conceptual, dado en un diálogo que mantuvimos acerca de cómo promover acciones en esta dirección.

Agradezco a l@s representantes de varias redes teatrales que me brindaron sus testimonios a través de entrevistas personales. Tod@s ell@s protagonistas en la construcción de redes y asociaciones teatrales de la provincia: Patricia Signorelli, directora del Teatro La Cordura del Copete de San Justo, La Matanza; Laura Alejandra Torres del Baldío Teatro del Palomar, Tres de Febrero; Damián Ríos del Cultural Discépolo de Morón; Emilia Cecchet, Consejera Regional por la Zona Sur del Conurbano; Liliana Dozo de la red Norestada, de la Región Metropolitana Norte.

También sumo mis agradecimientos para Viviana Ruiz, de El Séptimo Fuego de Mar del Plata, Alicia López, del Teatro de las Memorias de Lomas de Zamora y a Carlos Canavese, de la Sala y Museo Teatro Teatralizarte, en Villa Maipú, San Martín. Cada un@ de ellxs ha sido participante activo del armado histórico asociativo para promover colectivamente un instituto teatral para la Provincia en tiempos fundacionales.

Sobre todo, mis gracias son para l@s teatristas de la Provincia de Buenos Aires, por su accionar colectivo. El relato es entonces un collage de fragmentos de diversas memorias. Me disculpo desde ya si falta alguna referencia de importancia, señalando que este estudio es un primer paso para seguir avanzando en el registro de nuestra identidad cultural asociativa.

Con afecto agradezco a Marta Schwartzman, mi madre, por su trabajo como editora, revisando atentamente cada uno de los capítulos.

Prólogo

Los temas que abordo en este libro los fui desarrollando como línea de investigación en el marco de mis estudios de la carrera Licenciatura en Gestión del Arte y la Cultura (1*). Desde 2012, cuando inicié la preparación de mi tesina de grado, empecé a interesarme por el tema de la cultura independiente. Fue cuando conocí una serie de festivales de teatro en el Conurbano Bonaerense, que se venían realizando anualmente en distintos barrios. Los tres de zona Oeste: el *Festival de la Víspera* en Palomar, *Pirologías* en Villa Bosch, y el *Festival del Copete*, en San Justo.

Al acercarme a sus organizadorxs supe que existía un gran movimiento asociativo entre lxs teatristas, que generaban variadas actividades culturales. Así me aproximé a redes de teatros que tienen una extensa historia en distintas regiones del Conurbano. Por ejemplo, en la zona norte conocí a la red *Norestada* y en el sur la *Red Teatral Sur*. Fui entrevistando a lxs artistas involucrados y descubriendo que cuentan con una inmensa experiencia en gestión cultural colectiva. Viendo sus producciones creativas supe sobre la poderosa identidad que porta el movimiento teatral independiente, y quise saber cómo se organizaban.

Como quería fundamentarlo para mi tesina de graduación leí libros y documentos sobre múltiples temas de la gestión de redes culturales y teatrales. A partir de este panorama el tema que elegí fue el modelo de organización de las redes culturales independientes. Analicé entonces el caso de la *Red Teatral Sur* y la red *M.E.C.A., Movimiento de Espacios Culturales y Artísticos*, de CABA, Ciudad de Buenos Aires, y observé las formas en que gestionaban sus proyectos de manera grupal (2*).

En el caso de la Red Teatral Sur vi que desarrollaron políticas teatrales territoriales, mediante estrategias de comunicación, una plataforma web, grandes festivales y capacitaciones. Entre 2010 y 2015 lograron administrar los fondos públicos otorgados por el Consejo Provincial del Teatro Independiente, CPTI, para la Región del Conurbano Sur. Lo definieron todo de manera colectiva en reuniones de asamblea mediante la modalidad del presupuesto participativo. Este caso es excepcional dentro de las políticas culturales, y

por eso me dediqué a investigar cómo lo habían hecho.

Complementariamente, al consultar sobre la historia anterior de la formación de esta red, descubrí que formaban parte de un movimiento mayor. Que las redes teatrales independientes de toda la Provincia de Buenos Aires componen un entramado que se extiende por las distintas regiones. Y que estas organizaciones han impulsado muchas de las políticas estatales de fomento y sostenimiento de este arte en sus territorios. La propia Ley Provincial del Teatro y su organismo ejecutor, el Consejo Provincial del Teatro Independiente, CPTI, fueron impulsados por la acción de estas asociaciones.

Observé entonces que también otras estructuras estatales de fomento del teatro independiente provienen del recorrido histórico trazado por las organizaciones en red. Quizás debido a que lxs teatristas son personas de acción ellxs mismos son quienes impulsan los marcos políticos que le dan amparo a su actividad. Sus estrategias para convertir demandas en programas de gobierno llamaron mi atención.

Se trata de entidades en red que trabajan en modelos mixtos de gestión cultural entre ciudadanía y gobierno. Flexibles, participativas y sumamente efectivas. Este modelo se presenta como alternativo a los clásicos mecanismos gubernamentales jerárquicos y centralizados. Un tipo de estructura modelo que resulta viable para la aplicación de una democracia participativa en Cultura. Ya que permite distribuir y aplicar con eficacia los recursos públicos, según las necesidades y potencias creativas de cada territorio, de manera federal y descentralizada.

Las llamadas Redes Culturales se conforman como grupalidades horizontales con un equilibrio dinámico de trabajo colectivo. Presentan actividades artísticas en espacios públicos, articulan proyectos con escuelas y universidades, gestionan con municipios y entidades culturales. Así tejen alianzas y dinamizan el potencial artístico y colaborativo de las comunidades en que se inscriben.

Esta forma de articulación social se viene desarrollando en Argentina, en otros países de Latinoamérica y en otros continentes. Cada vez más la ciudadanía cultural encuentra métodos de unión y alianzas para presentar demandas al sistema político. Sus reivindicaciones han conquistado avances en cuanto a políticas culturales de vanguardia. Este es el contexto de intereses en que se me abrió el tema de investigación acerca de las redes teatrales en la

Provincia de Buenos Aires.

Las informaciones sobre las mismas dadas a lo largo del libro las obtuve a través de: ponencias, libros, comunicaciones digitales, seminarios y eventos. También realicé entrevistas a miembros referentes de ciertas redes del área metropolitana: *Norestada*, *Red Teatral Sur*, *Cono Teatral*, *ATTRA*, *Asociación de Trabajadores del Teatro Región Atlántica*, y teatristas de trayectoria que me dieron un panorama de la zona Oeste del Gran Buenos Aires. También *La Red de Salas de la Provincia* compartió conmigo documentos escritos por representantes de diversas regiones. Me disculpo si hay redes teatrales bonaerenses que no hayan sido nombradas en este estudio y espero poder completarlo en una próxima edición.

El objetivo de esta publicación consiste en interpretar todo un campo de experiencias históricas a modo de extraer aprendizajes significativos. Reforzar la cultura asociativa y seguir inspirando, impulsando, co-creando desde la imaginación. Sabiendo que las realidades sociales manifiestas surgen de las visiones compartidas.

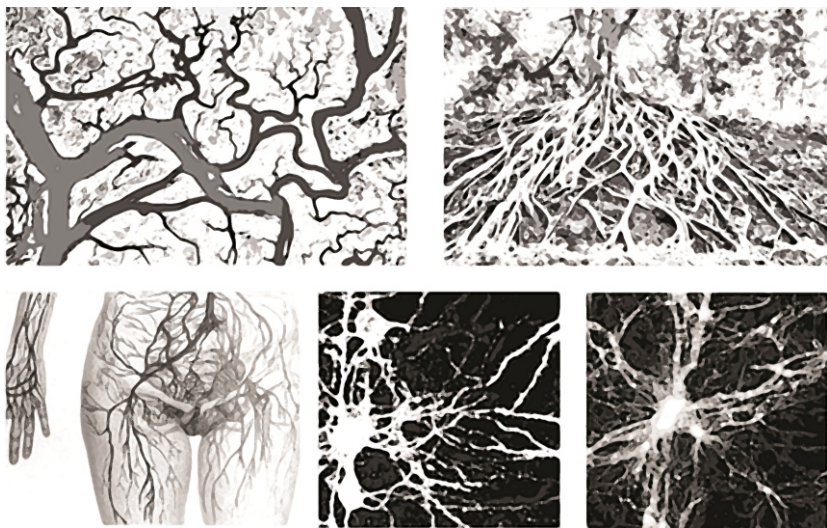
En los tiempos recientes, no más de dos décadas de antigüedad, las redes digitales se han incorporado a la vida de una gran mayoría de personas, al menos de quienes viven en zonas urbanas en el planeta Tierra. Un relativamente breve período en cuanto a la novedad histórica que representa semejante transformación de las dinámicas sociales. La actual revolución comunicacional en la era digital se arraiga más a través de cada nueva generación y es ya el comportamiento generalizado para difundir los eventos de la cultura. Quedará tiempo, quizás menos del esperado, para medir sus impactos en la historia humana.

La novedad de la web es que habitúa a las personas a participar de intercambios entre diversos nodos descentralizados, donde la información se produce en formas colectivas y su circulación se da en múltiples direcciones. Un nuevo tipo de morfología se incorpora al funcionamiento cotidiano. Las dinámicas interactivas de las sociedades se abren a la posibilidad de estar inscriptos en una globalización horizontal en tiempo presente, inmediato, como nunca antes había sucedido. El fenómeno de las redes sociales está produciendo una enorme apertura de interconexiones entre ideas. Se filtran, derraman y expresan alternativas, críticas y disidencias, en formas múltiples y creativas.

Esto se da a pesar de la conocida mediación del poder centralizado que comanda cada vez más los mecanismos de programación, perfeccionando los sistemas de manipulación de masas. El poder vigente genera estrategias para dominar la atención, el monopolio del conocimiento y sobre todo del entendimiento sobre la forma de ver el mundo de lo posible, y en ello trabaja con todos sus recursos.

En la gran mayoría de esferas sociales e institucionales la cultura organizacional vigente es piramidal y estamentada. Un orden establecido en disecciones, desconectado, autocentrado, egóico, sigue afianzando sus demasiado sólidas estructuras. Mas a su vez, como siempre se lo menciona y es obviamente sabido, los sistemas de gobierno, de mercado, de trabajo, de educación, etc., se encuentran reiteradamente en crisis, por no dar respuestas y soluciones a la vida que deseamos tener lxs habitantes de las poblaciones, las personas de a pie, ni los otros seres vivos que habitamos este maravilloso planeta.

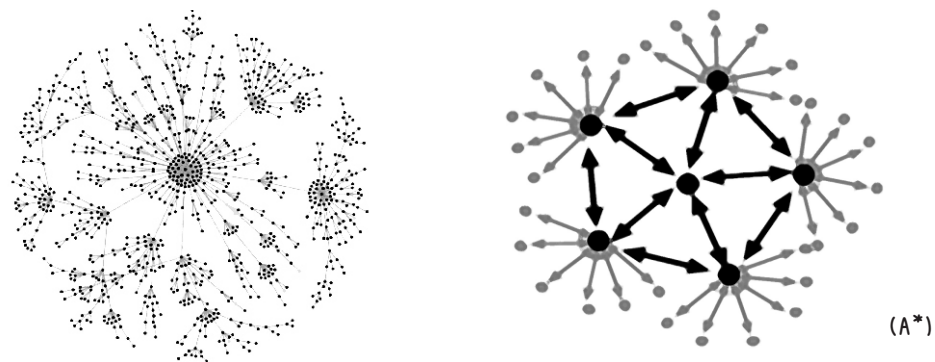
Los avances científicos también comienzan a narrar una naturaleza de la realidad interconectada. Por ejemplo, al poder visualizar las conexiones del cuerpo y sus relaciones entre órganos y sistemas biológicos. Mediante los recientes estudios sobre la estructura cerebral se difunden las imágenes del intercambio neuronal. A su vez la ciencia comprueba cómo la red que sostiene el equilibrio de un bosque se da a través del tejido entre las raíces de los árboles, hongos y helechos. La red es el patrón que representa la reproducción de la vida en sus múltiples formas. Emergen como metáforas las ramificaciones que echan tanto las raíces, como los ríos y sus afluentes.



A su vez surge una nueva imagen del Universo como una malla de información en expansión capaz de conectar diversos nodos distantes entre sí. Esta idea pertenece a un concepto devenido de la espiritualidad: la red de Mudra, la gran mente o unidad de conciencia. Esta imagen de red energética invisible pero comprobable se aplica en la ciencia mediante la física cuántica, con las redes wifi y la actual interconexión global. Y por ello puede considerarse que en la actualidad se está cambiando gradualmente el paradigma que rige las representaciones sobre lo real y lo posible.

Todo lo anterior es a modo de ensayo introductorio para señalar que

las redes aparecen así, como imagen en el inconsciente colectivo, para aperturar los esquemas, para vitalizar y dinamizar los intercambios, para hilvanar tejidos soterráneos. Un entramado significativo comienza a dar forma a las representaciones de un nuevo paradigma cultural.



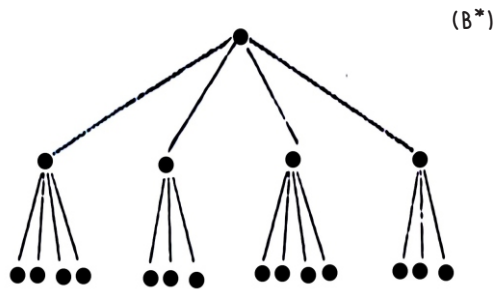
BIOPOLÍTICA DE REDES

En el pensamiento contemporáneo sobre la cultura se manejan diversos conceptos en sintonía con esta visión. Filosóficamente se habla de la expansión de raíces en los territorios, que crecen como lo hacen ciertas especies de plantas, multiplicándose descentralizadamente. Es lo que se nombra como **rizoma** (3*), un concepto que explica cómo se deconstruyen las jerarquías impuestas desde la dinámica social participativa. Esta descripción coincide con las redes culturales que brotan en diversas localidades. Son como nodos que se reproducen en base a esquemas particulares y aleatorios, buscando los nutrientes y generando un crecimiento de modo asociativo.

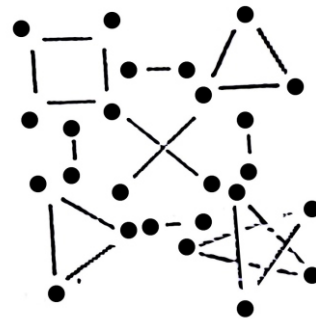
La palabra **cultura** viene de **cultivo**, no por casualidad. Los procesos que se implican son parecidos para que el suelo fértil pueda prosperar y dar sus mejores frutos. Se requiere del cuidado, de seleccionar las semillas, sembrarlas en suelo fértil, regarlas, acompañar los procesos de crecimiento y preparar buenas cosechas. Todo implica el acto amoroso del cuidado y a su vez de técnicas a emplear basadas en la experiencia y la reflexión (4*).

Las redes culturales

MODELO ORGANIZACIONAL JERÁRQUICO



MODELO ORGANIZACIONAL DE REDES



La red como **modelo organizacional** expresa una alternativa a la estructura moderna, de la segmentación de las instituciones en roles jerárquicos para la toma de decisiones. El trabajo de una agrupación en red implica una estructura flexible y dinámica, que se basa en formas horizontales de interacción entre sus integrantes. Y de manera ascendente, entre las diferentes agrupaciones entre sí.

Las organizaciones que funcionan en red tratan de promover una matriz relacional colectiva que permita a las personas ser libremente creativas, a la vez que constructivas. Esto se está desarrollando en diversos puntos del planeta, como emergente contemporáneo, tomando las herramientas tecnológicas y a la vez ciertas tradiciones históricas populares. Las redes culturales independientes responden a estas lógicas alternativas y portan otra cultura organizacional. Los contenidos del presente libro irán en el sentido de desarrollar sus características.

Las redes creadas entre grupos de artistas están surgiendo en todo el mundo, desde diferentes sectores creativos. Sus integrantes se identifican por pertenecer generalmente a un mismo tipo de actividad cultural, sea teatral, musical, plástica, cine, etc. La unión de los grupos participativos hace la fuerza aumentando los alcances de esfuerzos hechos aisladamente.

Estas agrupaciones pueden denominarse como: red, movimiento, foro, encuentro o asociación, entre otras denominaciones. Y a su vez un mismo grupo artístico puede formar parte de varias redes culturales. Una red cultural puede abarcar diferentes escalas territoriales: puede ser formada entre artistas de una misma localidad o de distintos barrios en una gran región. Pueden darse encuentros entre grupos de varias provincias y también hay casos de agrupaciones culturales que producen redes de intercambio a nivel internacional.

Los integrantes de las redes son artistas **movimientistas**, miembros activos de su área cultural que interactúan y trabajan en proyectos colectivos. Lo que caracteriza a este modelo asociativo de trabajo es ser no jerárquico ni rígido en su estructura. Las reuniones de organización se pautan con regularidad, por asambleas y de forma horizontal. La toma de decisiones se define entre todos, por consenso o votación. En ese sentido los procesos participativos tienden a construir y fortalecer el compromiso personal y grupal de sus miembros.

Las redes pueden pautar reglas institucionales mediante estatutos como forma de organización, pero estas evitan presentarse de manera cristalizada. La capacidad de mutar es lo que las diferencia de la rigidez de instituciones burocratizadas. El grado de formalización varía en las diferentes redes y algunas plasman ciertos principios generales con fines organizativos. Mas se trata de agrupaciones que presentan la capacidad de cambiar de planes para adaptarse ante variados tipos de situación y contexto.

SU CULTURA ORGANIZACIONAL

Se trata de tecnologías sociales que permiten construir colectivamente con **un tipo especial de cultura organizacional**. Cuando en otro tipo de organizaciones prevalece una cultura verticalista, trabajar en redes colaborativas implica un verdadero desafío, un trabajo consciente y en diálogo permanente. No todos los artistas promotores culturales alcanzan a formar su red territorial y a activar el potencial comunitario. El desafío de las formas asociativas es que debe ser madura en términos vinculares a la vez que prácticos.

En las redes se trabaja desde la lógica del bien común y los códigos cooperativos. Esto reemplaza a la idea de competición y se basa en los principios del "toma y daca", del "*ganar/ganar*". Se trata de mantener una visión colectiva.

Dado que la participación en estos grupos es voluntaria, para mantener la alianza se requiere del compromiso de los implicados. Y lo que motiva ese compromiso es la garantía de alcanzar las metas trazadas. La tendencia al logro es fundamental para el trabajo de las redes comunitarias.

FORMAS ASAMBLEARIAS

En las asambleas se piensan y sopesan las ideas sabiendo conge-niar los puntos en común. La dinámica consiste en que cada quien plantee sus intereses y necesidades y se vayan realizando propues-tas entre todxs. Aportando sus saberes y opiniones, van proponien-do proyectos y eligiendo cuáles desarrollar. En grupos se integran múltiples miradas y esto refuerza los proyectos. Por eso resulta clave el equilibrio en la comunicación y garantizar que se distribuya la palabra entre todxs lxs miembros. Evitar dilatar los tiempos de reunión para que no desgastar la atención invertida por todxs y cada unx.

También es necesario el cuidar la palabra desde lo vincular, garanti-zando mantener un clima de confianza. De darse una discusión se mantiene la disposición al entendimiento mutuo, y la aspiración es llegar a conformar decisiones por consenso. Se busca que se clarifi-

quen los motivos por los que éstas son tomadas y luego adoptadas por el conjunto. En algún caso un tema puede definirse por vota-ción, pero siempre entendiendo que el sentido que prevalece sea percibido como justo para el conjunto.

El aspecto afectivo se implica, como en cualquier grupo humano, pero entre artistas suele ser más expresivo. Y es bueno tener en cuenta que en períodos de dificultades las redes han sabido ser espacios de contención para lxs trabajadores de la cultura indepen-diente.

La dinamica de redes implica

- Trabajo horizontal y ejercicio del poder no jerárquico, basado en la legitimidad, en la democracia de base participativa.
- Aprendizaje de habilidades de comunicación interpersonal: expresión clara, escucha atenta, respeto mutuo, síntesis y complementariedad.
- Trabajo en equipo por áreas o comisiones, divididas por tipos de objetivos, roles y tareas.

LOS ROLES DE LIDERAZGO

Se reconoce la relevancia de ciertos líderes que son claves para guiar los procesos grupales participativos. Los lideres de las redes son necesariamente personas con "otra cabeza". Es importantes que destaquen en sus habilidades vinculares, que sean empáticas y sensibles, a la vez que organizadas y metódicas. Que tengan paciencia en el seguimiento de los procesos grupales, a diferencia de lo que sería una actitud controladora y rígida.

Suelen encargarse de resumir las comunicaciones, repasar temas de las reuniones y transmitirlos al grupo. Velan por mantener a lxs nuevxs integrantes informadxs, y que se vayan involucrando en las tareas según sus capacidades. Son personas que suelen poner claridad en cuanto a los códigos del trabajo colectivo y que refuer-

zan los valores colaborativos. Mantienen una escucha activa y median ante conflictos cuando esto resulta necesario. Pero además tienen una mirada estratégica, aportando al análisis de las situaciones para proponer soluciones pertinentes desde una lógica de complementariedad.

Así el trabajo colectivo se va apuntalando con distintos liderazgos. Es posible que hayan encargados de sostener aspectos intangibles, personas más sensibles que se encarguen de ir recordando al conjunto el propósito simbólico que mueve al proyecto. Su rol es movilizar, animar, arengar, energizar, a través de afirmar el sentido. Saber dar un relato que sintonice con la mística colectiva, valorizando y remarcando las potencias latentes en los individuos que se articulan.

Ciertos representantes del grupo actúan como cara visible del grupo, como agentes visibles hacia instancias institucionales. Son quienes trabajan en territorio, con un carácter operativo y relacional. Son buenos negociadores y carismáticos, que se encargan de impulsar convenios, apoyos, articulaciones, para pasar a los hechos, concretar.

Hay lxs más hábiles en los aspectos interpretativos que se ocupan de la planificación. Encargados de escribir la hoja de ruta plasmando planes en el tiempo, narrando la visión de mediano y largo plazo, realizan informes de las reuniones, señalan responsables de las tareas para concretarlas, etc.

Cuando una red tiene experiencia acumulada lxs referentes históricos son líderes de la identidad. Hacen un traspaso de saberes a las nuevas generaciones, narrando las conquistas obtenidas y los métodos de la acción colectiva. Así, la cultura de redes se va transmitiendo mediante una continua formación interna, generando cuadros capaces de seguir trabajando en equipos.

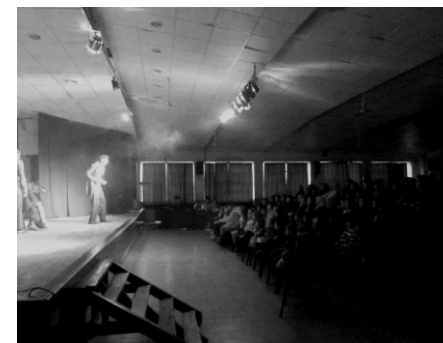
Algunas redes eligen representantes por votación, reconociendo el mérito del trabajo sostenido, como en el caso de las asociaciones civiles. Sin embargo, muchas funcionan sin una estructura directiva y estos roles se ejercen de hecho y/o de maneras múltiples. De hecho la lógica del trabajo en redes ofrece ir más allá de los personalismos, incluyendo mecanismos de formación interna continua. El traspaso de las habilidades aprehendidas e incorporadas por más miembros de la organización construye herramientas para empoderar las dinámicas de base participativa.

LA GESTIÓN CULTURAL DE LAS REDES

La gestión de alianzas con personalidades e instituciones que se van articulando en el territorio ayuda a generar un circuito donde circulan recursos e información de valor. Pueden darse alianzas con escuelas, terciarios, universidades, medios de comunicación locales, otras redes y espacios culturales, etc.

También hay procesos de diálogo y negociación con agentes de las estructuras gubernamentales. Lxs responsables y representantes de redes culturales necesitan conocer los mecanismos jurídicos, legales, normativos del funcionamiento estatal.

En el caso de que las redes movilicen un gran evento, como un festival, talleres, etc., la narrativa de comunicación resalta los valores colectivos y comunitarios. La red se presenta como entidad que enuncia y agradece las colaboraciones y los apoyos dados al proyecto cultural que impulsan. En esta comunicación se suelen plasmar los logros, tanto en cantidad de público alcanzado, la extensión territorial como en el aporte simbólico que éste da a la comunidad.



Redes en Nuestra América

Durante la primera década del presente siglo se dio un proceso social emergente en Latinoamérica. En el marco de cambios de gobierno que empezaban a ser de representación popular, de la mano de una gran participación de la ciudadanía organizada, se tendió a la unidad de acción política. Se realizaron varios eventos del Foro Social Mundial donde se señalaba la necesidad de integrar a la región, con mayor democratización y con políticas distributivas equitativas que compensaran las desigualdades económicas de nuestros países. Alrededor de esos años se iniciaban asociaciones entre países como UNASUR (Unión de Naciones Suramericanas), ALBA (Alianza Bolivariana para América) y la CELAC (Comunidad de Estados Latinoamericanos y Caribeños), con la mirada en la integración de las políticas a nivel Regional.

En simultáneo se dieron también Congresos de Cultura en distintos países y variados encuentros continentales de grupos artísticos culturales territoriales. Así se desarrolló como movimiento con importantes iniciativas.

En Brasil se desarrolló el Programa *Puntos de Cultura*, que descentralizó recursos gubernamentales dando protagonismo a los grupos culturales territoriales. El mismo resultó ejemplar, se replicó en otros países del continente. Junto con otras experiencias de desarrollo cultural comunitario, como en Medellín, Colombia; Lima, Perú; partido de Canelones, Uruguay; etc.

En 2009 se presentó un Anteproyecto de Norma Legislativa del Parlamento del Mercosur (ParLaSur) para replicar este modelo de políticas de democracia ciudadana en cultura. Lo impulsaron la *Red Latinoamericana de Arte para la Transformación Social*, (RLATS), con la *Articulación Latinoamericana Cultura y Política*, (ALCP) y otras asociaciones.

Y a su vez los encuentros internacionales de *Culturas Vivas Comunitarias* eran una instancia abierta de foros y plenarios participativos. Fundado en 2013 se realizaron bianualmente en diversos puntos geográficos del Cono Sur. Una de las consignas surgidas es que los Estados nacionales destinen al menos el 1% del PBI a los grupos creativos ciudadanos autoorganizados.

En estos años se dieron avances legislativos e institucionales en distintos países latinoamericanos. Agentes gubernamentales y

grupos territoriales actuaron en articulación para implementar políticas culturales. Se elaboraron documentos de registro que cuentan las experiencias y forman marcos programáticos. Las Web de *CulturaVivaComunitaria* e *IberculturaViva* emulando la anteriormente denominada *PlataformaPuente*, brindan contenidos sobre cómo se implementaron los diferentes programas culturales a niveles locales, nacionales e interregionales.

...Y EN ARGENTINA

En Argentina se llegó a plasmar en el año 2015 un proyecto llamado Ley Nacional de Culturas, elaborado como resultado de un proceso participativo a través de foros en todo el país. Se creó un *Frente de Artistas y Trabajadores de las Culturas* que constituyó parte intrínseca del proceso de elaboración de los puntos de la Ley. Esta daría marcos para el desarrollo de los contenidos de las políticas culturales gestadas por los grupos organizados de la sociedad. Dicho proceso, fruto de un proceso abierto y plural, quedó interrumpido por los cambios coyunturales.

La mayor parte de las redes culturales independientes se forman de manera autoconvocada y descentralizada y se vienen presentando históricamente como tradición del campo socio comunitario. En el área Metropolitana de Buenos Aires se presentan gran número de estas asociaciones. La red *MECA, Movimiento de Espacios Culturales Autónomos* surgió por la conflictividad planteada por las clausuras arbitrarias llevadas adelante por un organismo de control, del gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Ambas trabajaron en asociación con *Abogados Culturales* para promover los contenidos necesarios en la confección de una Ley de Habitación de espacios culturales que corresponda a sus necesidades y características.

Otro ejemplo es la *Red de Centros Culturales de La Plata*, cuyos espacios miembros compartían el ser multidisciplinares, autónomos y autogestionados. También se movilizaron por obtener logros en cuanto a la política cultural, por un marco legal para su actividad en el municipio. La "Ordenanza de Habitación y Promoción a Espacios Culturales Alternativos" aprobada en 2008, les otorga a los espacios inscriptos como Asociaciones Civiles un monto fijo por mes, reconociéndolos como Entidades de Bien Público.

Otra red que conquistó derechos culturales es el *Movimiento*

Nacional de Murgas que, uniendo redes de todo el país reimpulsaron los corsos barriales que permanecían prohibidos como herencia de la dictadura cívico militar. En sus marchas reclamaron por la declaración del Feriado Nacional de Carnaval, que hoy es parte del patrimonio cultural intangible en Argentina.

De gran relevancia también han sido la *UMI, Unión de Músicos Independientes*, así como *FARCO, el Foro Argentino de Radios Comunitarias*. Ambos con trayectoria en el impulso y elaboración de marcos legales integrales para que haya políticas públicas que equilibren las posibilidades del sector social creativo de estos rubros, y los proteja frente a los intereses de la industria.

Para que se reconozca la labor del campo teatral y realizar peticiones ante el gobierno, en el sector también se han generado colectivos en red. Históricamente funcionan redes como: *ARTEI - Asociación Argentina de Teatros Independientes*, y *ESCENA - Espacio Escénicos Autónomos*. Cada una representa distintos circuitos de artes escénicas, que se alían para dar respuesta a necesidades que tienen en común. común.

La Identidad Teatral Independiente

En Argentina, el teatro independiente es la denominación para un movimiento cultural en el cual se inscriben una inmensa cantidad y diversidad de artistas de la escena teatral. Su florecimiento se viene desplegando en los barrios y pueblos de todo el país. Su espíritu anima la cultura colectiva del pueblo y enriquece nuestras identidades.

Uno de sus rasgos es el asociativismo para actuar en el plano institucional. Se articulan los grupos de artistas en redes para motorizar políticas estatales que apoyen la cultura. Lxs teatrístas resultan grandes generadores de utopías que a través de décadas fueron conformando sistemas propios de trabajo, el modelo de cooperativa teatral. En tiempos donde no había marcos de apoyo al teatro independiente, fueron creando las condiciones para producir obras con los recursos y en los espacios que tuvieran.

A modo de descripción de las agrupaciones culturales independientes se identifican los siguientes rasgos:

- Experimentación artística
- Investigación técnica
- Prioridad en el aspecto creativo.
- Compromiso simbólico con el contexto.
- Autogestión cooperativa.
- Generación de circuitos artísticos independientes.
- Formación para la profesionalización
- Asociación en redes.
- Demandas por políticas teatrales.

El **proceso artístico creativo** parte de un marco conceptual previo, mas también se hace en clave de experimentación. Se practica la expresión gestual, del cuerpo, la voz, el espacio, el movimiento, etc. Se reflexiona sobre los contenidos de las obras en relación a su contexto.

Se realizan seminarios, laboratorios de investigación, residencias y

demás intercambios y talleres de formación. Estudian textos teóricos que fundamentan las prácticas creativas para la escena. Emplean métodos, narrativas en torno a la *praxis* artística, social y biopolítica.

En el teatro independiente se habla de escuelas, como el teatro antropológico, de géneros, como el teatro comunitario, y se abren variadas líneas de exploración estética. Cada uno comprende diferentes universos simbólicos con ramificaciones que se expanden y lo seguirán haciendo. Ahondar en las múltiples variantes que identifican distintos modos de hacer dentro del teatro independiente resulta de gran interés. En ello se implican otras líneas de investigación de índole artística, sobre lo cual se vienen desarrollando amplios y ricos materiales bibliográficos.

HITOS DEL TEATRO INDEPENDIENTE

Este movimiento se originó en Argentina a partir de una serie de condiciones en Buenos Aires, en la década del 30'. Era el inicio de la cultura moderna, el desarrollismo, tiempos del éxito de la radiodifusión y del cine, las grandes marquesinas. Fue cuando surgieron algunos teatros que se diferenciaban del teatro comercial y del oficial de manera explícita, anunciando el comienzo del movimiento teatral independiente. Orientados a enaltecer el lenguaje del arte escénico.

El caso más nombrado como iniciador fue el Teatro del Pueblo, y como referente impulsor el mítico Leónidas Barletta. Fueron épocas germinales donde se declaraban manifiestos y disertaciones en torno al sentido de un teatro comprometido versus uno banal, de entretenimiento. Este teatro surge como alternativo ya que se comprometía a reflejar valores del pueblo. Nace como una crítica al sistema de clases burgués, teniendo en cuenta los debates vigentes en esos tiempos.

Manteniendo la identidad de inscripción como parte de un movimiento las posiciones ideológicas y el nivel de politicidad variaría entre los grupos de teatro independiente. Se aboca sobre todo a la dimensión cultural, una experimentación con libertad artística. De espíritu libre, flexible, crítico y creativo, a lo largo de las décadas se fueron multiplicando este tipo de agrupaciones. Ramificándose

descentralizadamente por todo el país el teatro independiente continuó evolucionando. Afectado de manera fluctuante por los cambios sociales convulsos en lo político y económico, típico de nuestro país. A pesar de esto siempre se fue enriqueciendo y afianzando, hasta profesionalizarse como sector cultural destacado.

En un principio en el movimiento se planteaba no cobrar sueldos, o entradas, como maneras de garantizar el compromiso social y artístico. Con el paso del tiempo el tema de las condiciones laborales pasó a ser algo importante de resolver para lxs teatristas independientes. El asunto era cómo, con qué valores propios trabajarían. Las formas de organización entonces se fueron dando en cooperativas, desde la autonomía de criterios, debatiendo en forma grupal los caminos a seguir. Los precios de las entradas se mantuvieron en general accesibles para los públicos.

Se dio un importante impulso en la década de los años 60', cuando se vislumbraba el emerger de maestros que daban talleres intensivos. Se abrían salas en distintas regiones de todo el país hasta mediados de los 70'. Con la dictadura de 1976 se implementó la prohibición, la censura y las tensiones políticas aumentaron. Ya hacia fines de la década la posición comprometida de lxs teatristas independientes se hizo presente.

En 1981 se dio un gran fenómeno del teatro independiente, el Ciclo Teatro Abierto, que significó una resistencia al discurso totalizante de la dictadura. Si bien los temas tocados en las obras eran velados o metafóricos debido a la censura imperante, apelaban a críticas sagaces a la autoridad. El público entendía la politicidad de los mensajes y se convocó en grandes cantidades. El ciclo dio energías para superar el miedo a reunirse y movió la recuperación de la libre expresión.

Con el regreso de la democracia el teatro independiente empieza a resurgir con una fuerza inusitada. Ante la necesidad de descargar energías contenidas se aumentó el grado de experimentación. Irrumpió una estética rupturista mediante la cultura del rock, las fiestas, la poesía, el clown y las risas. En escena se expresó una terapia con el efecto de la catarsis de lo transgresor y lo bizarro. Por ejemplo, el *ParaKultural* ubicado en el sótano del Centro Cultural Rojas de la ciudad de Buenos Aires fue un lugar icónico por donde pasaron diferentes grupos.

A partir de los 90' la división entre los circuitos de teatro comercial, oficial e independiente deja de ser tan tajante y empieza a intrincar-

se, con una mayor movilidad de lxs actores. Una multiplicidad y diversidad creativa emerge, y se orienta a un trabajo sobre la subjetividad social vulnerada por la anterior etapa de violencia política. Un teatro micropolítico se diferenciaba de anteriores planteos totalizadores desde lo ideológico. Una etapa signada por el neoliberalismo- la caída del muro de Berlín y el capitalismo como discurso único- convoca diversas formas de apelar a lxs espectadores.

Existen diversas dimensiones de la investigación teatral, pasando por la praxis, la historización, el análisis dialéctico del lenguaje escénico o la autogestión de proyectos culturales. El teatro es una disciplina que se piensa a sí misma y en nuestro país hay destacados referentes intelectuales en la materia que aportan conceptos muy particulares y propios del universo simbólico del teatro independiente. Verdaderos aportes filosóficos a la teoría del arte.

El convivio teatral también es un concepto de importancia que aporta el investigador y filósofo del teatro argentino Jorge Dubatti.

- El **convivio teatral** señala la excepcionalidad que propone el arte escénico en cuanto al encuentro presencial. En tanto ocurre en el presente, en un mismo espacio durante un tiempo único, es por tanto irrepetible e intransferible. Su carácter aurático lo transforma en acontecimiento. En una con-vivencia que despierta los sentidos los cuerpos comparten intensidades simbólicas y emotivas.

Es una apuesta cultural por el encuentro y con ello una alternativa al confinamiento de los cuerpos en el ámbito privado, la inmersión en las pantallas y el lenguaje del consumo que configura un sujeto meramente individual.

- El autor, actor y teórico de las artes escénicas Eduardo "Tato" Pavlovsky nos plantea la dimensión **micropolítica** del arte teatral. Con referencia a la dialéctica de la obra con su contexto cuando ésta deja ver el tejido simbólico subyacente a nivel sociocultural. La narrativa se articula con el componente crítico de la estructura macro, que puede ser vivenciada en múltiples "excepcionalidades", reticulosidades de la diversidad humana, y profundizaciones psíquicas arquetípicas compartidas. En el teatro independiente se pueden plantear sensibilidades disidentes y discursividades alternas a lo establecido. Un marco de existencia para un sinnúmero de posibles puntos de fuga desde las artes donde surgen las **micro-poéticas**.

- El pedagogo, autor y director Mauricio Kartún cuenta que para su trabajo de la escritura dramática se guía por la técnica de la **auto-poiesis**. La narrativa es algo que emerge de la linealidad conductual que brota con su propia lógica, la cual es develada recién después de haber trabajado, de estar disponible, en el acto creativo. El/a autorx así es canal de la historia, la cual muchas veces no conoce a priori, o tiene de ella un bosquejo que empieza a desplegar variadas facetas y que hasta puede mutar hondamente en el transcurso de su desarrollo. Esta poética, por tanto, se "descubre" en el hacer, es revelada. En la autopoiesis es clave el tiempo y compromiso en el trabajo, en el cual deviene la inspiración. Su caudal viene del espacio de lo ausente, de lo aún no expresado, acaso del inconsciente. Materia viva, onírica, enriquecida y sagrada a la cual entregarse en humilde servicio a la magia y el misterio del proceso creador.

ACCIÓN MOVIMIENTISTA

Quizás porque el teatro es un arte de acción, de salir a escena, sea que los actores estén acostumbrados a ponerle el cuerpo a múltiples reivindicaciones. Lxs teatristas independientes han sabido formar agrupaciones en red y movilizarse por el apoyo estatal a su actividad. Las redes teatrales son un tipo de organización que promueve la gestión cultural de maneras autónomas, por parte de los grupos artísticos de base territorial. Es de resaltar que esta capacidad organizativa no se ve en otras áreas de las artes con tanto énfasis y claridad.

Se trabaja así con un gran alcance asociativo. Y el movimiento se encuentra organizado en una grandísima cantidad de puntos en todo el país. Siempre, en cada época, toma una posición orgánica por la defensa de la cultura. Mediante sus acciones van creando nuevas formas de implementación de las políticas culturales, de maneras participativas.

En algunos tiempos se le exige al Estado cumplir con financiamientos urgentes. Esto se da en contextos de crisis, para salir de la precariedad económica. Ya que la baja en los salarios y el encarecimiento de los alimentos hace que las prioridades releguen el consumo cultural de las grandes mayorías de personas. Es cuando la actividad teatral independiente se ve desfavorecida en cuanto a

recursos económicos. Pero también es cuando hace relucir otros recursos muy potentes, de índole creativo y de compromiso con el contexto social en que el arte se inscribe.

En tiempos más favorables en cuanto a la coyuntura, se han dado mejoras en las políticas que permiten avanzar la cultura en los territorios de manera significativa. A través de la conformación de normativas legales federalizadas, y mediante facilidades en lo jurídico que apoyan e incentivan la actividad escénica independiente. Pero sobre todo porque cuando la capacidad de consumo de la población mejora más gente puede elegir pagar entradas y talleres. Son tiempos cuando crece el teatro y se amplían los públicos de la cultura independiente.

Estos son los tiempos fecundos de participación en que se realizan festivales, se aporta a la capacitación y a la producción. Gracias a estos avances en variadas salas se mejoraron infraestructuras y tecnologías, dando las condiciones para generar fuentes de trabajo en diversas localidades. Tanto en la zona metropolitana como en el interior de la provincia de Buenos Aires este tipo de mejoras se dieron de la mano del trabajo en redes territoriales. Sus proyectos culturales obtuvieron apoyos de gobiernos locales, provincial y nacional. En los siguientes capítulos veremos cómo se desarrollan estos programas.

La Autogestion Teatral

Veo una mayor preocupación por la sustentabilidad, es decir por la posibilidad de que el teatro no sea “flor de un día” sino de sostener una biopolítica. Veo una enorme preocupación por la formación. Y veo también grandes iniciativas de gestión... es el pasaje de un teatrista acreedor a un teatrista gestor. (...) Fijate la cantidad de festivales, reuniones, publicaciones, páginas, intercambios y viajes, giras...

Jorge Dubatti (5*)

Este capítulo tiene por objetivo compilar información, métodos, modelos de organización y buenas prácticas abocadas a la gestión de salas, giras, elencos y otros proyectos teatrales. Así se da estructura para alcanzar la profesionalización y estabilidad en los oficios de las artes escénicas

Un teatro es un colectivo dinamizador de la cultura, en diálogo con su contexto. La idea es emplear una serie de criterios capaces de brindar propuestas de interés para diversas edades, intereses e identidades de la comunidad a la que pertenece. Esto requiere de un diálogo reflexivo y proactivo por parte del equipo organizador.

Sostener un espacio con programación activa y hacerla sustentable en el tiempo, requiere del armado de un sistema de trabajo, una estructura de equipo. Es importante trazar planes estimados en una línea de tiempo, con flexibilidad, claros para el conjunto. Los planes pueden ser de corto y mediano plazo, manteniendo la mirada en la misión general. Declarar esto grupalmente, los pasos a seguir, la dirección, ordena la imagen mental de lxs participantes. Hace falta narrar los objetivos de la labor colectiva, y el rol de cada unx en el conjunto del que forma parte.

La forma de organización de una cooperativa teatral suele darse a través de reuniones de asamblea que se realizan periódicamente. Allí se distribuyen las tareas y responsabilidades por comisiones. Los medios de comunicación interna se emplean para informar a todo el grupo de trabajo sobre el seguimiento de los proyectos. Para eso se usan grupos de mails y se plasman las conclusiones consen-

suadas. A su vez se traza una hoja de ruta con la planificación decidida.

FORMACIÓN DEL EQUIPO DE TRABAJO

En la práctica autogestiva lxs teatristas son descriptos en ocasiones como “hombres y mujeres orquesta”, pudiendo plantearse una cierta explotación del teatrista independiente. Es fundamental que lxs fundadores de estos espacios aprendan a delegar. Que quien en rigor lleva el timón del proyecto a su vez permita hacer a otrxs y sea capaz de confiar.

En el funcionamiento de una sala teatral se requieren una gran cantidad de tareas: dirigir, actuar, gestionar fondos, hacer contabilidad, tramitar subsidios, responder consultas, acondicionar equipos técnicos e infraestructura, atender bufete, etc., etc.. Por tanto, dada la multiplicidad de aspectos implicados es necesario armar equipos por **especialización**:

- En primer lugar está el **equipo de dramaturgia**, que incluyen tareas de dirección, actuación y puesta en escena de las obras. Asimismo, el dictado de talleres formativos.

- Por otro están las tareas de **producción técnica**, que implica la iluminación, el manejo de equipos de sonido, la acústica y demás soportes, que dan las condiciones para la presentación de los espectáculos. La puesta también requiere del trabajo de diseñadores de escenografía, vestuario y maquillaje. A partir de las artes multimediales la técnica y la escenografía se complejizan y enriquecen, requiriendo del dominio de nuevas aptitudes.

- La **gestión cultural** es la labor metodológica, que se ocupa de integrar y coordinar las áreas y las tareas mediante una lógica organizativa. Establece criterios de prioridad y estrategias a trazar en líneas de tiempo para cumplir los objetivos y garantizar la sustentabilidad de los proyectos. Los roles de gestión suelen agruparse en un equipo de dirección, así como también las decisiones pueden abrirse al conjunto mediante asambleas.

- Para la **administración** es necesario que haya personas que se encarguen del control riguroso de los fondos, las finanzas, ingresos y egresos. Cumplir los compromisos institucionales y jurídicos en este sentido es fundamental en el caso de subsidios.

Las tramitaciones de documentos pueden ser tercerizadas a un

profesional de gestoría y contabilidad, ya que no pertenecen en general al mundo propio de lxs artistxs. Sin embargo, se requiere implicancia del equipo para concretar las rendiciones de ingresos, gastos y ganancias.

- La **comunicación** de un proyecto cultural es otro *ítem* que requiere saberes y talentos específicos. Una multiplicidad de aspectos compone las tareas de diseño de campañas para la difusión. Para esto se requiere entender la lógica que está detrás en cuanto a las decisiones sobre estética y la discursiva de los mensajes. Conocer técnicas de análisis de los perfiles de públicos a los que se dirige una determinada propuesta cultural, así como los canales y los códigos del lenguaje para que la promoción se realice de la manera más efectiva.

- Es muy importante que la **comunicación interna** del grupo de trabajo del teatro sea clara y ordenada. Debe haber personas encargadas de garantizar que los mensajes queden plasmados en hojas de ruta, **resúmenes de reuniones**, cronogramas de trabajo etc. Este es el modo de que queden documentados los acuerdos y que pueda darse seguimiento a las tareas comprometidas.

- También la **investigación**, la **documentación de archivo** impulsa la generación de publicaciones. Puede hacerse un trabajo reflexivo sobre las prácticas, un registro de la historia de las organizaciones teatrales y de su producción artística. Esto sirve para crear una narrativa y para pensar las prácticas colectivas.

Cada área debe ser consciente de las tareas y responsabilidades que les corresponden según los diferentes roles adoptados. Luego se dará una correlación y complementariedad entre las mismas. Por ejemplo, la selección de obras y/o talleres que se presentan ofrecen una línea curatorial a pensar, una identidad reconocible al proyecto cultural encarado. Que estos principios puedan enunciarse con claridad es importante para que el equipo de comunicación traduzca estas características en imagen, textos, etc.. A la vez que el área que se ocupa de lo económico debe conocer las necesidades de recursos y estar en diálogo con estas otras áreas.

HERRAMIENTAS DE GESTIÓN

La planificación de los procesos implica herramientas metodológi-

cas y empleo de técnicas organizativas en equipo. En el trabajo de gestión se elaboran: hojas de ruta, cronogramas dinámicos de tareas, resúmenes de reuniones de equipo, establecer áreas, por roles y tareas, etc. Las estructuras ordenan y ciertas técnicas son necesarias para dar un salto como organizaciones. Y estos informes para documentar los procesos se requieren también para concursar por subsidios, tanto para rendirlos como para lograr los objetivos. En diversos municipios hay formaciones en Gestión Cultural: desde cursos y talleres hasta carreras de tecnicatura, licenciatura o maestría. Algunas universidades cuentan con sistemas de pasantías para que un espacio cultural registrado trabaje complementando estos conocimientos a las necesidades del equipo artístico. En general el ámbito teatral cuenta con experiencia práctica en ello, aplica sus habilidades gente con formación en humanidades, economía, organizaciones, comunicación, etc. En todo caso convocar profesionales puede ser un aporte para el teatro independiente en los barrios.

INGRESOS DE LOS PROYECTOS

Cuando la obra, festival o sala teatral pasa a ser un medio de vida para sus impulsores, a ser su trabajo, la mirada de la gestión se vuelve prioritaria. Obviamente **promover públicos** es estratégico para la autogestión, ya que a más espectadores vean nuestras obras se van a vender más entradas. Y las **personas que asistan a nuestros talleres** van a abonar las cuotas de socios. Además, se pueden generar otros ingresos aprovechando la **circulación de las personas, mediante un bufete, la venta de libros**, etc. En ese sentido se pueden dar promociones de **descuento, 2 x 1**, etc. para traer más invitadxs. Esto hace mejorar las condiciones de ingresos de las salas. Así se trata de crear un círculo económico virtuoso que apoye la calidad de la oferta cultural.

LA FORMALIZACIÓN INSTITUCIONAL

En los casos de encarar registros jurídicos se debe entrar en un régimen normativo previo. Hay que habilitarse como sala teatral,

festival estable, centro cultural, asociación civil o cooperativa. La formalización para obtener la personería jurídica nos da más bases para acceder a subsidios y apoyos a la cultura. Esto implica rendir balances y cumplir compromisos administrativos. Mas, si se logran realizar buenos estatutos e incorporar dichas pautas en lo cotidiano, con el tiempo esto se convierten en hábitos para sus miembros y es una ventaja para la organización.

POR UN TEATRO DE CERCANÍAS

Con todo esto vemos que la adquisición de habilidades de gestión colectiva es clave para el teatro que queremos desarrollar. Saber que se puede trabajar dignamente a escala territorial, generar un centro de cultura local nos hace superar una posición de "periferia", respecto a "La Ciudad". Esta diferencia para posicionar un teatro se da tanto entre Capital y "Provincia", como se lo llama al Conurbano bonaerense, como entre barrios y centros urbanos comerciales. Esto se trasciende desde la calidad de nuestra actividad y las estrategias planificadas según cada caso.

Hay una cuestión importante a desarrollar en relación a la comunidad local. Debamos conocer y vincularnos con lxs habitantes cercanos primero. Si dialogamos con ellxs entenderemos sus identidades, deseos y necesidades. Podremos conocerlxs y presentar nuestra teatralidad en diálogo con la comunidad, siendo nosotrxs mismxs, con opciones clásicas o alternativas, comunicando nuestras propuestas de la manera en que les pueda llegar. Mantener el diálogo, una escucha sincera permite poder interpretar a la población, conocer y reconocerlxs. La dimensión micropolítica del proyecto cobra sentido en el contexto con el que está inevitablemente en diálogo.

Observar así si nuestras propuestas de formación ocupan un lugar en el correlato social, generando pertenencia en este sentido. Preguntarnos ¿Responden a una necesidad de sentido? ¿Genera tejido vincular? ¿Ayuda a superar la incertidumbre? ¿Moviliza las potencias creativas de las personas? ¿Tiene en cuenta a diferentes grupos identitarios? ¿Resuena en los relatos de la historia local? Si logramos desplegar estos puntos estaremos cumpliendo un propósito fundamental siendo parte del entramado de sentido de nuestro territorio.

Salas teatrales y espacios sociales

El teatro es un lugar para el encuentro entre las personas, una salida especial, que dispone al diálogo y a la permanencia. Tanto antes de entrar a sala, si toca esperar, como después de terminada la actividad artística la gente quiere charlar sobre la experiencia. Y, además de resultar una escuela con variados talleres tendremos un circulante de personas más habitual, que harán más dinámica la actividad del teatro.

El buffet ayuda a la autogestión, como bien nos enseñan los clubes sociales y deportivos. Contar con un espacio de comedor nos da oportunidades varias, por ejemplo, la gente puede permanecer si se atrasa un poco la puesta en escena o queremos esperar que lleguen más invitadxs, Y se genera la conversación antes y después de la obra o taller artístico, y ayuda a generar vínculos.

Por eso disponer de un espacio de un salón con mesas y buffet en el mismo centro cultural hace a la experiencia conjunta que se lleva quien nos visita. En estos lugares de permanencia también se pueden hacer exposiciones de artes visuales, de fotografías de artes escénicas. Puede haber una biblioteca teatral... poner plantas, pensar en decoración. En fin, amerita inspirarse y pensar ¿Es cómodo el mobiliario?, ¿invita a quedarse, a compartir?, ¿cómo está iluminado el espacio?, ¿hay música? Así se logra crear el ambiente. Podemos dar un menú sano, alternativo, con un gusto propio. Es decir, impregnemos de creatividad todo el espacio imaginando cómo nos gustaría que nos recibieran.

Esto depende también de qué edades y estilos tienen las personas que vienen y observar cómo se habita en los distintos horarios. Si tenemos patio, un gran ventanal, un espacio de silencio por separado, puede apoyar a encontrar un lugar acogedor donde permanecer entre actividades. Y establecer un vínculo, un afecto con quienes nos visitan, que se sientan cuidadxs.

Apoyando la autogestión de artistas y del espacio se puede también dar lugar a productos artesanales, publicaciones editoriales y ser vidriera de diferentes objetos que estén relacionados con las artes escénicas. Son sugerencias que aportan a generar ingresos creativamente y nos pone en un circuito creativo más amplio que nos acerca a artistas y productores independientes de ámbitos afines, relacionados entre sí. Con todo esto más gente querrá acercarse al

teatro, conociendo la cartelera y una cosa lleva a la otra... conectando más y más con el teatro. Y así, con el tiempo, se logra ofrecer también como espacio de sociabilidad y de encuentro cercano, cuestión tan necesaria de ser recuperada actualmente.

LA COMUNICACIÓN EN SALA

Es super importante para las personas visitantes la experiencia relacional que se llevan con quienes atienden el espacio. Por eso se debe contar con al menos una persona disponible cuando circula gente. Es clave contar con la información actualizada, organizada de la **programación mensual de obras, seminarios y talleres**. Esto se coloca en una **cartelera** y en las **redes sociales**. Es bueno contar con **folletos impresos de la programación estable**. Con la digitalización se ha hecho común no producirlos ya pero se puede trabajar piezas clave para mantener en tangible. Tener en cuenta qué información pueden necesitar quien nos visita, respondiendo preguntas frecuentes. Es bueno desarrollar una sinopsis de cada propuesta, las edades a las que van dirigidas las obras, los costos, descuentos, becas, si hay plan de socios, etc.

ATENCIÓN ONLINE DE LA SALA

Las consultas más comunes hay que publicarlas también por las redes y plataformas digitales y mantener actualizada la información, para evitar confundir al interesadx. Es bueno atender y hacer *feedback* ante los comentarios y consultas. Tener una presencia en variadas redes sociales es un trabajo en sí arduo y que requiere quién o quiénes estén especialmente abocadxs. Aprovechar las diversas plataformas en su potencial requiere técnica y por eso este tema ya forma parte del área de la comunicación. Es un tipo de expectativa que tiene el público hoy en día, lo que no quita que cada espacio pueda hacerlo a su manera y a su ritmo. La receptividad para el público no tiene que ser 24/7 sino que haya días y horarios de atención. Que se respeten, eso sí, que el visitante sepa que con cierta regularidad hay una disposición abierta.

El Arte de comunicar nuestra propuesta

En la promoción teatral sabemos que lo más valorado es el **“boca en boca”**, nada genera más confianza que la recomendación de alguien cercano. Por eso lo primero que hacemos, con razón, es trabajar incansablemente por la calidad de la puesta teatral. Sin embargo, siempre necesitamos comunicar las obras, talleres y festivales que organizamos porque no siempre está garantizada la llegada del público.

El objetivo central de las piezas comunicativas es **persuadir**, lograr que las personas destinatarias sientan el impulso de acercarse, quieran acceder a lo que se les ofrece. Por eso se imprime emoción en los mensajes y se apela a los sentidos para motivar y estimular al movimiento.

A su vez toda invitación tiene como objetivo **informar**, anotar sobre un suceso. En nuestra comunicación es necesario que aparezca todo lo que el público necesita saber. Que pueda responder: qué es a lo que se invita, dónde queda, cuándo ocurre, quiénes lo organizan, cómo participo y por qué tiene sentido ir.

La función informativa de la comunicación debe cumplirse a nivel perceptivo. Los datos útiles para que los invitadxs lleguen a la actividad ofrecida deben presentarse de manera clara, ordenada, esquemática y sintética. Estos datos deben presentarse a simple vista, evitar sobrecargar los mensajes o la ambigüedad de los mismos. Dando un contacto para establecer *feedback* a consultas, dudas o propuestas.

INSPIRAR, ATRAER, MOTIVAR

Si estamos difundiendo una obra de arte y promoviendo una experiencia de encuentro en vivo tenemos que generar mensajes para llegarles al *cuore* a nuestrxs espectadorxs. Creamos la difusión para interpelar al público, para que quieran mover el cuerpo y venir a vernos. La identidad artística, poética, estética del proyecto escénico dará el diferencial, lo original de una propia narrativa. Lo distinto llama la atención en el mar de mensajes que circulan actualmente en la web.

Se trata de despertar los sentidos y transmitir las emociones que

mueve nuestra propuesta artística. El espíritu y la identidad de nuestro lenguaje impreso en nuestra estética comunicativa. El mensaje va a transmitir así la poética y la sensibilidad artística de la obra teatral. El talento está en lograr expresar el ánimo de la propuesta. mediante la fotografía, la ilustración y las artes gráficas como herramientas para su elaboración.

Mensajes llave

Son las ideas fuerza que abren la atención de quienes reciben nuestra difusión. Se trata de imágenes, símbolos o palabras, que llaman la atención del receptor. El mensaje genera una chispa y provoca un enganche. Se modifica el estado previo al verlo, moviliza. Una disrupción en los sentidos... una frase elocuente. Un enigma, un “algo más” connotado o sugerido. Algo no dicho, que da ganas de averiguar, algo a colmar solamente viendo la obra en persona.

PLANIFICAR LAS CAMPAÑAS

Sea que vayamos a difundir una obra, un festival o la programación mensual de una sala, se recomienda tener en cuenta la comunicación como un área complementaria a la producción artística. Si dejamos la dejamos como un ítem aislado, de último momento, estamos desaprovechando múltiples contenidos. Dado que podemos aprovechar recursos narrativos y canales disponibles para difundir, con herramientas y formatos para el registro y el diseño.

A veces solemos difundir pocos días antes del estreno, provistos con un único afiche, sin tener en cuenta que es mejor ir instalando la propuesta gradualmente. Por la ley de la Gestalt en cuanto a lo cognitivo, sabemos que es más efectivo trabajar con tiempo e ir dando pequeños adelantos asociados a nuestra obra. Actualmente en redes sociales las personas acostumbramos a quedarnos con mensajes dinámicos y cortos.

Este ir transmitiendo de a poco sirve para que se vaya asimilando y creando un espacio en la mente de los públicos, mostrando diferen-

tes partes o aspectos del proyecto. Una estrategia de campaña es el **método de intriga**, donde se publican fragmentos incompletos, que generan interés y forman como un rompecabezas. Luego de un tiempo se ve completo el mensaje, del cual se trata.

Otra idea para comunicar una obra, un festival o el programa de sala es difundir los momentos del **trabajo creativo**, despegando sus **diferentes facetas**. Pueden transmitirse en redes partes del trabajo del equipo de producción: el entrenamiento actoral, los ensayos, maquillaje, vestuarios, escenografías y todo lo relacionado a los procesos creativos. También las **experiencias de los públicos** visitantes. Hoy día ver algo del “detrás de escena” es valorado y crea cercanía y aporta a la inspiración.

Las personas especializadas en tareas de comunicación se desempeñan en habilidades de diseño gráfico, web, audiovisual, redacción, etc. y tienen estudios profesionales en estos roles. Estas tareas se pueden tercerizar o que su producción esté en manos de miembros de la cooperativa teatral. En cualquier caso el área de comunicación debe estar en diálogo con el grupo teatral, ya que es éste quien define la estética e identidad narrativa, que debe estar en consonancia con la campaña. Le toca a la organización elaborar una guía de la visión del proyecto, para que su comunicación tenga coherencia con la propuesta artística, como un conjunto.

EL CONCEPTO DE CAMPAÑA

En un inicio se debería partir de un plan, con una clara estrategia. A partir de esto es que las ideas para la comunicación se irán presentando por etapas, cuyos contenidos surgen en el devenir de la producción.

Para elaborar los ejes temáticos nos preguntamos ¿cuáles son las ideas principales que recorren nuestra puesta? ¿qué plantea de cara a la cultura actual? Si se entrama en un diálogo con el contexto, es decir si nuestra obra está dando una respuesta a una pregunta previa, latente. Es que aquellos sentidos que se instalan son los que se apoyan en una demanda de sentido que existe previamente en la sociedad; lxs artistas, y especialmente del arte teatral lo tienen en cuenta esencialmente.

La propuesta es comunicación estas cuestiones profundas. Si es así será como la semilla que crece arraigada en la tierra.

REGISTRO AUDIOVISUAL: FOTO Y VIDEO

En lo visual hay **distintos lenguajes** para elegir: **la fotografía, la ilustración y las artes gráficas**. Diversión, melancolía, pena, amor, u otro sentimiento dirán mucho de las intensidades que transita la puesta. El encuadre de las imágenes, la paleta de color, elementos de la luz, hacen a una buena elección de fotografía.



Las industrias culturales y la publicidad tienen claramente en cuenta lo efectivo de apelar a las emociones y sensaciones. Por qué no poner en valor la cualidad emocional propia del arte de la representación y comunicar, de forma sutil o desbordada, para interpelar, provocar e identificar al espectador. Como oportunidad más allá del afiche de difusión donde lxs actorxs posan su personaje. Resultan originales y vivificantes los registros de los cuerpos expresivos, en movimiento, cercanos e íntimos, como mensajes para la difusión. La mayoría de este tipo de material visual se genera durante el proceso de creación escénica, en los ensayos y estrenos. Donde aparece la oportunidad de captar estos registros. Por tanto, ese rol de la cámara sería algo a tener en cuenta durante el proceso de la creación escénica. Siendo el registro audiovisual una tarea realizada por alguien que se pueda dedicar exclusivamente a la misma, que esté aparte del trabajo teatral, cuidando no invadir o interrumpir el clima actoral.

Ya que contamos con elementos de iluminación, escenografía, vestuarios y maquillajes, esto también va a favor de producir el registro de imagen con especial montaje. Respecto a la filmación se debe atender a la calidad de la toma de sonido. Hay cámaras espe-

ciales, medios técnicos variados, focos, etc. A su vez actualmente muchos teléfonos móviles cuentan con la calidad necesaria para realizar este objetivo.

Luego se requiere quien se encargue de la postproducción- gráfica, edición- y publicación del material obtenido. Tareas que llevan tiempo, esfuerzo y capacidades específicas. La calidad hace la diferencia. Por eso lo mejor es que el ojo que realiza las tomas tenga talento propio en la elección del encuadre, luz y sonido en función de la búsqueda estética y sentido del mensaje.

REDES SOCIALES

Hoy la Web nos permiten indagar en variados formatos discursivos. Los videos o reels, las historias, los posts con efectos, son herramientas cada vez más utilizadas. Actualmente los proyectos culturales que se deciden a indagar creativamente en estos medios encuentran grandes ventajas.

Hay que tener en cuenta que los posteos que publicamos en las redes compiten con múltiples estímulos en una sobreabundante circulación de mensajes. Por eso resulta efectivo atrapar la atención a través de lo icónico de la imagen y de la percepción que propone el color y la forma. Y para desplegar información detallada sobre las actividades conviene tener un blog o algún formato disponible. Para contar las sinapsis de obras, perfiles de elencos, contenidos de talleres, etc.

La red de redes hace posible interconectar links que pueden partir de un afiche en *Instagram*, donde lees por ejemplo: "para sacar entradas seguir el link en la bio", "consultas directo a *whatsapp*", etc.. Un camino automatizado permite ir invitando paso a paso con facilidad para comprar entradas *online*. Dando más inmediatez y previsibilidad para ir llenando la sala.



COMUNICACIÓN LOCAL

Parte importante de nuestro público se encuentra en el radio territorial más cercano. Especialmente en la calle principal y aledañas estará la clave. Es el principio de cómo arraiga una sala teatral en su barrio, si logra pertenencia podrá, entonces sí, proyectarse más allá. Porque la escala territorial, el vecindario, es base y suelo del proyecto.

Podemos acercarnos a lxs vecinxs, presentarnos con un programa de mano, invitarles a una actividad especial; hacer presentaciones en espacios públicos, plazas, calles y escenarios no convencionales, teatralizando el espacio a habitar.

Los festivales escénicos son de un barrio determinado y con el tiempo se hacen parte de su identidad. El teatro borda entramados sociales comunitarios, teje vínculos y redes locales co-creativas en lo artístico y cultural.

Datos de públicos

- En cada encuentro con los públicos es recomendable recabar datos, hacer registros de contacto para invitarles a futuras actividades.
- Puede ser útil hacer una encuesta para conocer: sus opiniones, intereses, gustos, edades, etc.
- Saber por qué medio se enteraron de la propuesta, para recabar la información a través de los canales más efectivos de comunicación.

Los festivales escénicos

A veces, en determinadas localidades, un festival puede representar la única oportunidad para los espectadores de ver obras de teatro independiente. Algunas traen propuestas de otras regiones, provincias o países. Cuando éstas resultan originales y conquistan a lxs espectadores los mismos quedan ávidos de volver a repetir la experiencia.

Las obras de un festival se pueden presentar en un circuito de salas, pero también se hace teatro en “espacios no convencionales”, dando al territorio otras formas de habitarlo. Pueden ser escenarios desde el aula de una escuela, a un bar, hasta el atrio de una iglesia. En ocasiones se hacen en plazas u otros espacios públicos amplios y abiertos con la idea de aprovechar la gran concurrencia de personas. Allí se presentan espectáculos de “arte callejero”, que incluyen un gran público, con modalidad de pago a voluntad o gratuito. Este es el caso de los grupos de teatro comunitario, artistxs circenses, clowns, títeres y otras *performance*.

En estos eventos se generan múltiples encuentros entre artistas y se da inicio a charlas que abren interconexiones para la actividad creativa. En los festivales se suelen gestar iniciativas de coproducciones, giras, etc. y se da base a la formación de redes asociativas.

En cuanto a la gestión un festival es una oportunidad para conseguir fondos. En ciertos periodos del año los organismos públicos abren convocatorias para obtener subsidios, a través de: *CPTI (Consejo Provincial del Teatro Independiente)*, *Instituto Nacional del Teatro*, *Fondo Nacional de las Artes*, *Ministerio de Cultura de la Nación*, principalmente.

A su vez, en ciertos casos, se da la oportunidad de obtener aportes de recursos por parte de municipios de la región a la que pertenece el evento. Cuando se sostienen varias ediciones se puede solicitar una Declaración de Interés Cultural. La instancia municipal, a su vez, es a la que le corresponde brindar los permisos para hacer presentaciones en plazas y espacios de uso público, así como autorizar cortes de calle y bajadas de electricidad para los eventos. Por eso se requieren modos para facilitar y agilizar estos trámites.

A la hora de establecer los precios de las entradas en estos festivales se suele priorizar la accesibilidad, que sean populares, siendo en algunos casos gratuitos o “a la gorra”. Por eso la importancia de

la gestión de fondos públicos, de instituciones públicas. Mas a su vez los ingresos por entradas suelen complementar la cobertura de costos, pagos a elencos, técnicos, alquileres de equipos, etc.

Objetivos de los festivales artísticos:

- Promover la creatividad artística.
- Democratizar el acceso a la cultura en su territorio.
- Ampliar el interés del público por ver teatro.
- Fomentar la participación social en las expresiones artísticas.
- Formar al campo artístico y al público en temas de interés cultural.
- Desarrollar el tejido asociativo local.
- Posicionar un territorio como referente de actividades artístico culturales.

IMPACTO Y POSICIONAMIENTO LOCAL

Los grandes encuentros teatrales dan la posibilidad de posicionar la actividad escénica en un determinado territorio. Especialmente en las regiones llamadas “periféricas”, donde no encontramos un circuito teatral establecido, su programación variada atrae un mayor número de público. Ya que el formato festival permite concentrar en pocos días un gran número de actividades se generan mayores expectativas que al presentar obras aisladas.

Para lxs artistas gestores del festival ésta es la oportunidad de comenzar nuevos vínculos con su comunidad. Es un impulso que lxs hace conocidxs en su territorio, ya que lxs visitantes se enteran de las obras y talleres que se dictan en las salas todo el año. El mayor desafío que se plantea en estos eventos es fidelizar a las personas y que continúen yendo regularmente.

Finalmente, el proceso de **posicionamiento** del evento artístico se consolida cuando, a través de diferentes ediciones, logra arraigar en el imaginario colectivo local. Ya cuando el público reconoce la marca del festival, cuando lo espera y lo pide, significa que la comunidad se apropió identitariamente del mismo.

COMUNICAR UN FESTIVAL

Por la rica programación que se concentra en pocas fechas se genera una campaña de comunicación intensiva. Para la difusión se hacen gráficas y pegatinas, se pueden hacer publicaciones en prensa y se comparten más en redes sociales. Los medios de comunicación de escala local, digitales e impresos, deben estar al tanto de dicha información. Se elabora para esto una Gacetilla de prensa que puede enviarse a contactos de medios de mayor escala. También incluir, si se cuenta, con reseñas de críticxs especializadxs, premios y nombres de artistas de trayectoria reconocida.

En los mensajes de comunicación se suelen destacar las dimensiones de escala del evento. Al pasar varias ediciones se pueden reseñar aspectos cuantitativos: el número aproximado de público alcanzado, la cantidad de obras presentadas, los espacios teatrales participantes, etc.

En las publicaciones también hay que dar toda la información de acceso a los espacios. Si hay medios de transporte público y cuáles son, teniendo en cuenta aquellos casos en que el acceso sea más retirado. Ser atentxs a transmitir los criterios para que todo salga organizado: horarios, capacidad de sala, número de entradas disponibles, medios para obtenerlas o tiempo de antelación para retirarlas, informar en tiempo real cuántas quedan, etc. Informar si es gratuito, “a la gorra” o por abono. Es decir, cuidar lo funcional de la organización.

Teniendo en cuenta que la comunicación directa es la principal es importante contar con personas del equipo que durante las jornadas atiendan las dudas y brinden el programa. El tiempo en que se hace la fila de espera puede ser una oportunidad para ofrecer información de la actividad de las salas y pedir si nos quieren dejar un contacto. Realizar una breve encuesta puede aportarnos valiosa información del público. Estas técnicas fueron registradas durante los festivales de la Red Teatral Sur.

Pensar las comodidades y facilidades para lxs visitantes es clave para generar una buena experiencia. Dado que la principal comunicación es “el boca en boca” todos los cuidados al respecto durante las fechas de encuentros son lo fundamental.

PROGRAMACIÓN COMPLEMENTARIA

Esta abarca la función educativa del festival y tiene el fin de involucrar a lxs visitantes con el lenguaje escénico y su proceso de creación. En los festivales se incluyen así: seminarios, talleres especiales, charlas abiertas con actores, directores y productores y más actividades.

También se dan encuentros de la comunidad artística para intercambiar sobre temas que lxs involucren y deban encontrar estrategias en conjunto.

En varias regiones se vienen realizando festivales de manera sostenida. Por ejemplo en el Conurbano de Buenos Aires fueron precursores: el *Festival de la Víspera*, por el Baldío Teatro de la localidad del Palomar; *Pirologías*, organizado por la Compañía Nacional de Fósforos, que empezó en Villa Bosch y es ya itinerante; el *Festival del Copete* que se hizo muchos años en San Justo, La Matanza; el Festival Buenos Aires Gran, que cubría un amplísimo territorio del Sur y aportó a la construcción de la *Red Teatral Sur*. El *Festival Latinoamericano de Títeres Animarte*, en Quilmes, Berazategui y Avellaneda. Y muchos más que quedarían por mencionar (*).

A través de estos eventos se constituye una parte importante de la historia del teatro de estos territorios. Lxs teatristas independientes los vienen organizando de modo autogestivo desde tiempos en que había una ausencia de políticas de apoyo. Trabajaron como promotores de circuitos culturales locales, logrando a través de los años emocionar, entusiasmar y estrechar lazos con una gran cantidad de nuevos espectadores.

En sus programaciones se incluyeron elencos internacionales, cuya participación se gestionaba “a pulmón”, dando alojamiento para ayudar así con los costos del viaje. Pasando la gorra para sustentarlo, consiguiendo apoyo de los negocios cercanos por aparecer en programa y programas y afiches. Esperando y confiando que llegue el subsidio del INT para cubrir gastos. A veces hasta endeudándose tras haberlo realizado. Tantas veces por el llamado “amor al arte”, que no se pierde, pero se intenta solventar.

Las Redes de Teatro Independiente

Como se explicó hasta aquí, en el movimiento teatral independiente hay grupos que, a través de los años, cuentan con trayectoria en tareas de gestión. Mantienen salas y festivales, generan circuitos de presentación, giras, promueven subsidios, y todo para desarrollar su labor con autonomía.

Son habituales las colaboraciones, coproducciones e intercambios entre los diferentes grupos. Se integran dramaturgos, directores, elencos, actores, y técnicos. Se encuentran en **festivales, residencias, seminarios, talleres de experimentación e investigación teatral**. Allí se dan intercambios no sólo de índole artística, sino que se piensa el rol del teatro en la sociedad, su dimensión histórica y política. Son temas de interés las políticas teatrales y las estrategias de autogestión. Es decir, es común en el campo teatral independiente problematizar sobre el aspecto material que sustenta su actividad.

Por tanto, cuando se evalúa determinada necesidad o preocupación compartida se plantean reuniones para dialogar. Si se entiende que un problema es de largo alcance se generan proyectos para buscar soluciones colectivamente. Cuando se acuerda se forman las redes teatrales como grupos estables. Así se van dando experiencias de asociación de gestión cultural colectiva para generar mayor impacto en conjunto.

Las redes se involucran en mejorar las políticas públicas para el teatro independiente. Suelen darse iniciativas para promover apoyos estatales que sostengan su actividad en los barrios. También para posicionarla y hacer llegar nuevos públicos.

Las redes comprenden **el valor del conocimiento** para garantizar la calidad de las puestas. Por eso promueven formaciones en distintas áreas desde dirección, actuación, escritura de guión, iluminación, sonido, vestuario, maquillaje y escenografía. En diferentes regiones las redes hacen constantes capacitaciones de estos contenidos mediante cursos, publicaciones y charlas para los miembros asociadxs,

A la vez la autogestión teatral requiere de conocimientos sobre: administración de subsidios, jurisprudencia institucional, teoría de la comunicación, entre otras. En las reuniones se dan los intercambios en un apoyo mutuo. Como resultado se enriquece y mejora la

profesionalización del campo teatral (7*).

Algunos proyectos de gestión cultural que impulsan las redes culturales son:

- Realización de grandes festivales entre varios espacios,
- Difusión de carteleras teatrales,
- Páginas web y redes sociales,
- Gestión de fondos,
- Pegatinas y campañas gráficas,
- Coproducciones artísticas,
- Publicaciones editoriales,
- Bibliotecas y archivos de la memoria teatral.

Estas actividades se van desarrollando por etapas organizativas, generando comisiones de trabajo. Lxs participante se ofrecen voluntariamente para cubrir distintas tareas a realizar. Por ejemplo, en un festival artístico se crean áreas que se ocupan de: la técnica lumínica y el sonido, la programación de las obras, convocar al público, la gestión de recursos, etc..

Por tanto, estas experiencias son verdaderas escuelas de asociativismo y colaboración. Los criterios de cada agrupación son planteados y asimilados mediante procesos autorreflexivos. Sus integrantes aprehenden a cooperar en la horizontalidad a través de la experiencia. Y la coherencia en la función de los roles hacia dentro del grupo se refleja en el impacto logrado en su contexto.

FORMA INSTITUCIONAL

Así como en una sala teatral o en un festival la estructura del trabajo en red también puede darse de hecho o con registro formal. Algunas redes trabajan por periodos, con un objetivo delimitado. Otras se inscriben con un nombre propio y permanecen con reuniones periódicas. Y están las que se forman como Asociaciones Civiles, que les facilita organizarse y operar con avales jurídicos, lo que otorga reconocimientos en el ámbito de lo institucional.

La Personería Jurídica da un respaldo legal que favorece para la gestión de fondos públicos. La declaración de Interés Cultural también aporta reconocimiento y legitimidad ante entidades oficiales. Se puede solicitar en instancias municipal, provincial o nacional, depende del alcance de las propuestas.

Las Redes teatrales de la Provincia de Buenos Aires

En este capítulo conoceremos de cerca las experiencias de gestión teatral colectivas en la Provincia de Buenos Aires. Se han relevado los trabajos de agrupaciones en red de las que se cuenta con registros directos (8*) y por eso aquí se describen sobre todo las del área metropolitana y algunas de regiones cercanas. Dos casos destacados son: la *Red Teatral Sur*, de la región conurbano sur y *Norestada*, de las localidades del conurbano. Ambas abarcan una importante cantidad de espacios en una amplia zona geográfica y llevan a cabo varios proyectos de gestión colectiva. Otras redes de alcance en el Conurbano son: *Cono Teatral en el Noroeste* y *Este Sur* del Sureste. Existe una asociación de teatristas formada para armar el festival anual *TIM, Teatro Independiente de Merlo*.

Se observan redes muy activas en diversos territorios de la provincia. Algunos ejemplos destacados son *ATTRA*, de la Costa Atlántica. Asimismo, se destaca el trabajo realizado en La plata, Tandil, Chascomús y la Región del Salado.

De gran importancia ha sido la formación de la *Red de Salas de la Provincia*, en cuanto a las conquistas de políticas culturales que logró movilizar.

En este capítulo se describe el recorrido de variadas redes teatrales de diversos territorios del Conurbano y de la Provincia. La propuesta es mostrar que hay un enorme movimiento asociativo y de promoción teatral colectiva. El cual porta una metodología de trabajo, un modelo de organización y de gestión cultural de una rica experiencia histórica.

La intención de reseñar dicho movimiento es que su trayectoria sirva como ejemplo para promover más teatro en aquellas regiones consideradas "periféricas" (9*). Para estimular la creatividad e imaginación de sus habitantes cercanos con usinas artísticas de identidad propia.



ENERGÍAS EN MOVIMIENTO

"Teatristas", porque así nos reconocemos en nuestra vida cotidiana: apasionados por el teatro. Directores, actores, dramaturgos, intérpretes, bailarines, técnicos y otras tantas definiciones de la comunidad artística; que hermanados en un mismo objetivo luchamos codo a codo para que nuestra pasión no se extinga. "Independientes" porque consideramos que el arte no tiene jefe, patrón ni dueño; porque ningún presupuesto ni circunstancia material puede obstaculizar la necesidad de expresar.

En el teatro no sólo vale la palabra; también hay que poner el cuerpo. Por eso, (...) no sólo somos el nexo entre los artistas y los espacios, sino que echamos manos a la obra: ponemos sonido, luces, montamos y desmontamos escenografía, armamos y desarmamos los espacios y mucho más, para que cada artista pueda realizar su labor de la manera más profesional posible, porque ese también es nuestro compromiso.

Mientras algunos recortes presupuestarios y políticas de ajuste muchas veces repercuten en espacios culturales cerrados, usurpados, saqueados, abandonados a su suerte;- (...) nuestra red- sigue firme en su convicción de garantizar la circulación genuina y desinteresada del arte, sintiéndonos con la enorme responsabilidad de gestionar nuevos espacios y construir puentes cada vez más sólidos entre las ganas de todos ustedes y las nuestras, porque entendemos que juntos podemos lograr mucho más, y porque el teatro es trabajo en equipo.

Apostamos. Soñamos. Crecimos. Resistimos. Nos equivocamos. Caímos y volvimos a empezar. Porque de eso se trata la vida, y de eso se trata la Fiesta del Teatro: una fiesta a la que TODOS están invitados (10).*

Norestada

Los teatros que se inscriben en esta red pertenecen a los Distritos unidos por el tren Mitre, zona norte del Conurbano bonaerense. El Río de la Plata y el Delta del Paraná, entre Tigre, San Fernando, San Isidro y Vicente López, marcan el territorio en el que trabajan estos grupos y espacios teatrales. Algunos de los que conforman el colectivo de la asociación son:

*Espacio Artístico en Breve, Trillados, Ismobabón, La Choza de Padilla, Club Central Norte, Sala Aparecidas, Casa Ícono, Preciosas Anónimas, sólo por citar (y habría que sumar muchos nombres propios).**

La agrupación se gestó en 2009, desde las primeras reuniones, para producir el festival de la Municipalidad de San Fernando. También se convocaron grupos de San Isidro, quienes se encargarían del encuentro al año siguiente. Se sumó luego la producción del Festival de Teatro de Villa Adelina. En 2010 el CPTI aplicó la primera partida presupuestaria y a partir de allí se organizó oficialmente la red *Norestada*. Se votaron las autoridades en asamblea democrática para la representación ante el Consejo.

Vieron desde un principio que compartían la necesidad de poner en palabras unas formas distintas de pensar la cultura, saliendo de la inercia individual. Con una mirada crítica y una actitud activa se empezó a enriquecer la identidad colectiva. Incluso esto se plasmó en la revista cultural de la zona, "*Timbó*"** y en el programa radial "*Salí del Anonimato*", por radio Signos.

Se destaca el rasgo afectivo de la agrupación, vivida como un lugar donde se gestan relaciones valiosas.

La emocionalidad atraviesa los vínculos en esta organización y el compañerismo y la colaboración forman la red para continuar enriqueciendo la producción teatral. (...) lo afectivo se plantea como una zona contradictoria e intensa en la que se abren vínculos y se gesta la sociabilidad. Las diferencias no desaparecen, pero se marcan los puntos en común para seguir tejiendo red y visibilizando la actividad. (LIFSCHITZ; 2018).

* <https://denorteanorte.com/teatro-independiente-los-10-anos-de-norestada/>

** <https://revistatimbo.com.ar/>

Andrés Lifschitz (11*) el autor de estas palabras fue un investigador teatral cercano a Norestada. Publicó variados artículos sobre el tema de las redes del Conurbano y su rol en la promoción de las políticas teatrales territoriales, así como organizó encuentros entre las agrupaciones.

Los festivales de Norestada

Son los más extensos de la Provincia de Buenos Aires en cuanto a su duración. Durante más de dos meses de programación en una gran cantidad de salas se va completando la cartelera de los fines de semana. Cada año su programación incluye una diversidad amplia de estilos y géneros. Están dirigidos a públicos de diversas edades. eventos que se hacen en temporada de verano aprovechan la rivera del río y las plazas para realizar espectáculos. Todas las obras se realizan con un costo "a la gorra", es decir no restrictivo al acceso de todas las personas interesadas. En 2023 se sumó el "1er Festival de Teatro Arte y Política, Hacia un teatro necesario", con obras, talleres, entrevistas como línea de programación.

El **Festival Regional** que promueve el *Consejo Provincial del Teatro Independiente* está a cargo de *Norestada*. En el período 2015 a 2019 no se realizó como tal sino que se denominó "*Contra Festival Regional*". Sucede que en el cambio de gestión de esos años hubo una situación de incumplimiento de los compromisos por parte del CPTI. Como resistencia la organización continuó organizando el evento pero de manera autogestiva, demostrando que se mantenía la unión del campo teatral regional más allá de la coyuntura política desfavorable vigente.

Luego de ese período *Norestada* volvió a recibir los presupuestos estatales, pero la experiencia le sirvió para comprobar que a pesar del financiamiento público las acciones se deben a la voluntad de sus participantes. Su acción como organización se desarrolla en un gran número de actividades: talleres, charlas de capacitación, publicaciones, asambleas y más convocatorias que se van publicando en respuesta a las necesidades y deseos grupales.

Además, la red generó el **Concurso de Autores de Obras Teatrales del Conurbano Norte**, que publica libros de dramaturgos locales. Entre 2014 y 2016 se realizaron tres ediciones y se está retomando este año, 2023.

La comunicacion de Norestada

Resulta interesante ver cómo sus mensajes transmiten el entusiasmo por sumar voluntades, por la capacidad de generar una construcción colectiva. Así se alimenta "la mística", como a veces se dice. Así visibilizan los vínculos formados agradeciendo a los múltiples participantes que se implicaron.

Cada proyecto narra y da sentido a la dimensión comunitaria, artística y simbólica. Se mencionan las redes de teatristas y salas participantes en un listado inmenso. Se celebra el encuentro para la co-creación y con ello se irradia y se multiplica. Una publicación de la página de Facebook lo expresa muy bien:

Más de 100 trabajadores del teatro independiente entre intérpretxs, directorxs, técnicxs, realizadores, músicxs, dramaturgxs, talleristas, administrativos, gestores, productores, colaboradores, 8 talleres en espacios culturales independientes y dos zooms. 17 funciones de teatro, incontables butacas llenas de salas habitadas. Horas y horas de charlas, palabras, intercambio, consejos y carcajadas. Más de cinco mil chistes y como mil trescientas lágrimas conmovidas. Cinco mesas de debate. Alrededor de cien espectadores habitués, anda a saber cuántos que vienen por primera vez. Sesenta y tres ideas nuevas para proyectos nuevos. Una obra elegida por lxs teatristas para representar a la región en la fiesta provincial del teatro. Organización, encuentro, trabajo y lucha por la cultura popular.

La simplicidad de las **piezas gráficas** es otra cualidad a destacar en su comunicación. Iconográficamente, a través de las letras claras y la gama de colores elegida, se visualiza rápidamente el sentido de las convocatorias. Esto es clave para que sean efectivos los mensajes y por eso se recomienda observar su labor en este sentido a través de sus plataformas.



La Red Teatral Sur (RTS)^(12*)

En la Región Sur del Conurbano Bonaerense existían múltiples grupos teatrales como tradición cultural propia ya desde mediados del siglo pasado. Una extensa cantidad de espacios, actores y actrices, compañías y dramaturgxs forman parte de dicho movimiento. Algunxs eran itinerantes durante los primeros tiempos y luego se establecieron en Salas. Espacios como el *Teatro de las Nobles Bestias*, *Galpón Diablolomundo*, *Banfield Teatro Ensamble*, el *Teatro de las Memorias* son ejemplos entre muchos otros. Dramaturgos como Cesar Aria y Omar Aita se destacan por lo prodigio de sus producciones. Esto se refleja tanto en la multiplicidad de títulos de obras presentadas como en los múltiples premios, giras nacionales, internacionales y reconocimientos obtenidos (Devesa; 2009).

El Conurbano Sur también contaba con experiencia histórica en formar asociaciones teatrales. Ya desde principios de los 2000' comenzó a reunirse el GRITLO (*Grupo Independiente de Teatristas de Lomas de Zamora*). Posteriormente se hizo SURCO, que incluyó a espacios de otros barrios de toda la Región.

Por eso contaban con un recorrido en común cuando en 2010 se implementó la política del Consejo Provincial del Teatro Independiente (CPTI). Entonces se reunieron a decidir cómo invertir la partida de fondos públicos prevista para la región. En asamblea los teatros participantes pautaron no solicitar proyectos por separado sino cogestionar una serie de SUBSIDIOS DE BENEFICIO COLECTIVO.

Los proyectos se orientaron en dos áreas estratégicas: la calidad de las producciones y en la sustentabilidad de los proyectos.

Para eso decidieron trabajar en la mejora de:

- La **comunicación** para acrecentar la convocatoria de públicos.
- Las **capacitaciones** para apoyar la profesionalización de lxs teatristas, promoviendo conocimientos en áreas tanto artísticas como técnicas y de gestión.

El primer libro publicado sobre la actividad teatral de la región Conurbano Sur fue *Estéticas de la periferia* (Devesa; 2009) ^(13*). Para hacerlo sus autores entrevistaron un gran número de creadores de las artes escénicas con gran experiencia. Esto dio lugar a que se junten entre sí para presentarlo y así se creó un primer Festival

de grandes dimensiones: el “*Festival de Artes Escénicas Buenos Aires Gran*”. Este se presentó durante cuatro ediciones entre 2009 y 2012. Durante casi diez días se programaban obras variadas en salas, universidades y espacios no convencionales de las distintas localidades.

En 2010 se formó oficialmente la Red teatral Sur que comenzó un período de intensa actividad. Sus participantes eran de distritos tan amplios como: Alte. Brown, Avellaneda, Berazategui, E. Echeverría, Ezeiza, Lanús, Lomas de Zamora, Pte. Perón, Quilmes y San Vicente. Nucleó a más de cien miembros, representantes de 63 agrupaciones y a 77 espacios teatrales.

Repasar las experiencias la RTS resulta un ejemplo de una especial **política cultural**, hecha desde la **democracia directa**. Entre 2010 y 2015 la modalidad colectiva fue la que definió también las decisiones de inversión de un **presupuesto participativo**. En una etapa de desarrollo económico en nuestro país la gente tenía recursos para salir al teatro. Este factor combinado con la creatividad y el compromiso de lxs gestores artistas del Conurbano Sur afloró el teatro en la Región. Mucho de lo que se generó ya traía historia y aún continúa funcionando.

Proyectos realizados

Al principio se votó dar presupuesto a ciertos espacios teatrales, aquellos que más requerían de refacciones para su puesta en condiciones. Se llamaron **SUBSIDIOS ESPECIALES PARA SALAS**, aquellos sostenidos en las periferias. El criterio se dirigía a generar condiciones lo más igualitarias posibles para los diversos espacios de la región y empezar por los ubicados en contextos de economías menos favorecidos.

La primera campaña que se votó fue la **creación de una Página Web de la Red Teatral Sur**. Así se podía cubrir el costo para el diseño y el mantenimiento del hosting y la actualización de los datos. La plataforma redteatral-sur.com se utilizó para comunicar la actividad de *más de 140 núcleos escénicos conformados por más de 1200 artistas, integrando grupos de teatro, salas, docentes, investigadores y trabajadores del teatro independiente* (14*). Allí se comunicaban las ofertas teatrales por fecha y se realizaban reservas. Contaba con un mapa interactivo con la ubicación de las salas y se iban actualizando las carteleras y talleres ofrecidos por sala.

Los Festivales

Se hicieron variados eventos en distintas localidades, muchos de los cuales siguen actualmente:

La Noche de los Teatros, que inició en 2011 y se repite anualmente. Con obras de entrada libre y gratuita el público colma la capacidad de las salas. El encuentro es aprovechado para dar difusión y posicionar a los teatros.

En 2013 se realizó la primera edición de **Fes.Te.Jo. Sur, Festival de Teatro Joven**, incorporando el trabajo de estudiantes de los talleres que dictaban integrantes de la red. Su organización implica un trabajo de **gestión con las escuelas de la zona**. El evento resulta un espacio de formación de lxs jóvenes, quienes tienen sus primeras experiencias organizando este tipo de encuentros.

El **Festival Puro Varieté**, es un encuentro con la risa que genera año a año una amplia llegada. Se presentan gran cantidad de elencos y lxs seleccionadxs van pasando etapas, elegidos por el aplauso del público. Quienes ganan hacen gira por las salas de la región. Dos obras pasan a formar parte de la *Fiesta Provincial del Teatro Independiente*.

También se realizó el ciclo llamado **Hachazo en el ojo**. La pauta de las obras presentadas consistía en que lxs autores pertenecieran a la zona del Conurbano Sur. Los textos ganadores fueron publicados conformando así una **Antología**.

En 2015 la Región se dividió entre Red Teatral Sur y Este sur, dada la extensión de su territorio para una mejor gestión. Cuando la localidad de San Vicente aún era parte de la red, allí se realizó el **Encuentro Teatral de la Laguna**, por dos ediciones. Se trató de una propuesta para **descentralizar la actividad teatral**, en conexión con la naturaleza, presentando las obras y talleres al costado del Río.

Cada año, como en cada región de la Provincia, sigue el **Encuentro Regional del Teatro Independiente**, que convoca anualmente el CPTI.

Los cambios de 2015 del CPTI, la situación posterior de la pandemia, interrumpieron la continuidad de la red, que se reinició el 2021. En la actualidad se retomó el modelo anterior y se han reeditado la mayoría de los festivales, con nuevos proyectos



CÍRCULOS CONCÉNTRICOS PARTICIPATIVOS

Una imagen para entender el trabajo de las redes culturales

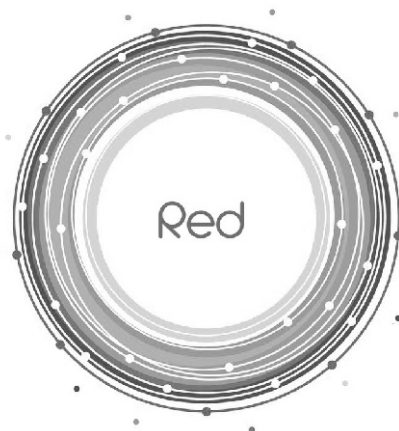
Este es el caso que propone el logo de la Red Teatral Sur, que muestra un modelo circular participativo, de acción expansiva e inclusiva.

La organización en red funciona con personas de diferentes grados de implicancia. La primera línea es del grupo central de trabajo. Los pilares de la estructura, quienes están en todas las asambleas y definen los proyectos a realizar (festivales, seminarios, campañas, etc). En una segunda línea están quienes trabajan en distintos roles durante la realización de los eventos, participan sin estar en la planificación.

En una tercera línea están los elencos que presentan sus obras en los eventos, quienes concursan por premios y son beneficiarios de los certámenes promovidos por la red. Son parte fundamental de los encuentros, aunque sin estar en las tareas de organización, a las que poco a poco se pueden ir sumando, si quieren. Estos círculos de trabajo son dinámicos, van cambiando a través de las etapas. En estas líneas quienes están hace más tiempo van cambiando de roles, mientras nuevos integrantes se empiezan a implicar.

Luego hay otro nivel de asociados a la red que son agentes sociales de instituciones cercanas. Son parte de diversos proyectos ayudando a que las propuestas culturales lleguen a la comunidad. Por ejemplo: directivxs y maestrxs de las escuelas que son sede de festivales y medios de prensa locales que cubren los eventos. Es decir, todxs quienes tienen una articulación con las actividades culturales promovidas por la Red Teatral Sur.

En el siguiente y último nivel estarían ya las personas del público, espectadores de las obras, quienes reciben los talleres, es decir el público general, lxs destinatarixs. Quienes pasan el boca a boca y hacen que el proyecto se amplíe.



+ Redes del Conurbano

Históricamente, en distintas zonas los grupos teatrales mantienen vínculos entre sí para hacer circular sus obras. Formándose en su campo a través de las prácticas de autogestión de espacios y festivales. Organizando asociaciones en tiempos en que casi no existían políticas de apoyo. Para conocerlos, aquí se mencionan algunas redes territoriales del Conurbano Bonaerense:

TEATRISTAS INDEPENDIENTES DE MERLO (TIM)

Los primeros circuitos de presentaciones se crearon en forma de encuentros de Variedadé, que se llevaban a cabo mensualmente. Luego se armó el *Ciclo Teatral de Verano* que generó un gran festival anual y que en 2022 cumplió 15 ediciones. En 2022 hubo cuarenta obras presentadas, con entrada al "sobre". Circularon por salas, centros culturales y bares de los Municipios de Moreno y de Itzaingó. Se gestionaron apoyos del Municipio de Merlo, que sumó escenarios oficiales y armó una "*Maratón Cultural*" con micros gratuitos.

EL CONO TEATRAL

Esta red incluye la *Compañía de Fósforos*, *El Baldío Teatro*, *La Herrería Teatro* y más salas y grupos. En 2015 y 2016 organizaron el Festival Regional en conjunto. Los grupos se mantienen en conexión para compartir distinto tipo de iniciativas. En 2022 dieron una serie de talleres de formación actoral y de montaje para profesionales y para el público general.

ENCUENTRO PERMANENTE DE TEATRISTAS DE MORÓN

Esta red incluía salas que iban desde Morón hasta Moreno. Funcionó desde 2014 hasta el 19' y realizó los llamados Encuentros Regionales donde se dieron múltiples iniciativas de organización. Abogó por la creación de un consejo municipal para el teatro en Morón. Si bien no se creó este organismo el municipio invirtió en un

teatro con programación estable, Gregorio Laferrere, a través del cual se da apoyo a la actividad.

ESTESUR

En la Región Sur, dada la gran cantidad de territorio que abarca, hay dos redes teatrales. En 2015 se formó la red Este Sur para trabajar por una identidad en común en territorios más cercanos. Abarca las localidades de Avellaneda, Quilmes, Berazategui y Florencio Varela. En cada edición de su Festival anual los elencos van rotando por los distintos teatros de la agrupación. Gracias a su gestión con el Municipio de Quilmes éste eximió a los espacios teatrales del pago de impuestos.

Redes de Festivales de zona Oeste

En las décadas de los 90' y 2000' hubo tres grupos teatrales que integraron a su manera un colectivo. Llevaron adelante festivales que generaban verdaderos circuitos de artistas locales, nacionales e internacionales. Se sincronizaban tres eventos desde distintos barrios de zona oeste entre sí para hacer girar los elencos y darles alojamiento. La movida surgió como alternativa conurbana frente al Festival Internacional de Buenos Aires, para crear circuitos y promover públicos allí donde supuestamente "no hay teatro".

Los encuentros fueron organizados por: el *Baldío Teatro de Palomar*, con el *Festival de la Víspera* (1997 y actualmente continúa); *Pirologías* (2007 y se sigue realizando), por la *Compañía Nacional de Fósforos*, de Villa Bosch; y el *Festival del Copete* (de 2003 a 2015), por *La Cordura del Copete*, de San Justo.

Por la habilitación de Salas en La Matanza

En este distrito faltaba la actualización de la normativa legal para habilitar salas teatrales y se les imponían requerimientos similares a los de un local comercial. Dado que el Municipio no proponía una resolución fueron lxs encargadxs de las Salas quienes se reunieron para redactar un Proyecto de Ordenanza Municipal que fue aprobado en 2009. El logro fue gracias a la organización de: *Travesía Teatro de Ciudad Evita*, *La Cochera de González Catán*, *La Cordura del Copete de San Justo*, y *El teatro de los sueños* (ex *Chazarreta*, que ya no continúa).

ATTRA, Asociación de Trabajadores del Teatro Region Atlántica

La red **ATTRA** publica la invita a asociarse transmitiendo sus principios colaborativos:

" ✦ SUMATE A ATTRA (ASOCIACIÓN DE TRABAJADORES DEL TEATRO REGIÓN ATLÁNTICA)

Creemos en la acción colectiva. Encontrarse con otros por la necesidad de cooperar superando la demanda inmediata de objetivos personales para convertirse en lo colectivo y lo social ejerciendo una participación activa basada en un proceso de debate, elaboración y decisiones en conjunto que potencian los recursos y fortalecen los vínculos de manera integral con una perspectiva de transformación de las relaciones de poder.

Nos motiva la convicción de crear espacios- redes donde sea posible la construcción comunitaria. Creemos en la fuerza colectiva co-creadora y co-responsable.

Por eso te invitamos a sumarte a ATTRA para alimentar esta red que sostiene, conecta y amplía posibilidades; a pulsar colectivamente y a vivir la experiencia de ser parte de una comunidad solidaria, diversa y horizontal.

Para asociarte completa el formulario..."

Con una organización formalizada como Asociación Civil desde 2010 su estructura de dirección se vota periódicamente por parte de sus afiliadxs. Anualmente se exponen los balances de gestión, se hace la votación de la Comisión Directiva, a mano alzada como modalidad de elección.

ATTRA abre debates en sus asambleas sobre lo público del teatro regional y sus alcances en las políticas, la educación, la cultura. Realizan gestiones con diferentes organizaciones y articulan con agentes de diversas instancias estatales a niveles municipal, provincial y nacional.

El mayor festival realizado por los teatristas de ATTRA se denomina *Festival de Teatro Independiente "Guillermo Yanicola"* y se realiza desde 2019. El nombre del encuentro se aplicó en homenaje al pródigo autor, director, actor y músico que falleciera recientemente, dejando un legado que enriquece la identidad teatral platense. El primer festival se realizó en el año 2017, como acto de resistencia y reclamo por el ajuste sobre los subsidios del CPTI en esos años.

El encuentro que se celebra anualmente ofrece programación los días viernes, sábados y domingos durante un mes, con entradas "a la gorra". En octubre de 2022 se presentaron 50 obras en un circuito de 13 Salas de Mar del Plata, con elencos de Miramar, Villa Gesell, Necochea, Mar Azul, Tandil y Santa Clara. Se incluyen en la programación: Talleres, espacios de reflexión y otras actividades especiales.

En palabras de Viviana Ruiz, ex presidenta de ATTRA e integrante destacada, directora del *Séptimo Teatro* de Mar del Plata:

Es necesario reconocer a los teatristas independientes como gestores. Ya no pensarnos como el 'bohemia que sueña'. Además de actuación, dirección, técnica escénica, tenemos que investigar, tener conocimientos. Tenemos que sostener las economías de nuestro trabajo, somos responsables de salas. Tenemos que saber de administración, de cómo hacer una asociación civil, estar atentos a los cambios en la legislación y asociarnos para que se fomente la actividad, o para presionar a los organismos cuando no cumplen. Y hasta tenemos la experiencia de hacer de modo colectivo nuestras propias legislaciones.



+ Redes regionales de la Provincia

ATEPLA, ASOCIACIÓN TEATRISTAS DEL PLATA

Es una Organización no gubernamental que en 2003 fue formada por: actores, titiriteros, bailarines, mimos y representantes de salas de teatro independiente. Cada año las Salas se abren en su "*Noche de los Teatros*", que en 2023 va por su novena edición.

En materia de legislación lograron conquistar:

- La *Ordenanza 10765* que regula a las Salas de Teatro Independiente. Planteada por ATEPLA durante varias reuniones con el Concejo Deliberante de La Plata.
- El *Decreto Reglamentario de la Ley 14.037* - régimen de apoyo, promoción y protección de la actividad teatral independiente.
- Y la *Declaración de Adhesión a la Ley provincial 15302* que regula la habilitación de Salas Teatrales y Centros Culturales Independientes.

REGIÓN DEL SALADO

Desde el inicio del CPTI se empezó un recorrido de difusión de información, para que lleguen a lxs creadorxs los aportes ofrecidos por el Organismo. Con la posibilidad de sustentar los traslados para la gestión de los programas se facilitó la circulación y los encuentros entre teatristas de distintos puntos de la región. Esto permitió generar lazos, entusiasmar y promover la producción de obras.

Su Consejera Regional recorrió los Distritos de todo el territorio de la Provincia de Buenos Aires en varias oportunidades. Que incluyen: Brandsen, Magdalena, Punta Indio, Chascomús, General Paz, Monte, General Belgrano, Pila y Castelli. Mantuvo comunicación con directores y grupos de teatro, agentes de cultura e intendentes de cada localidad. Se programaron reuniones mensuales con mucha concurrencia y participación. Así se logró financiar proyectos para cada grupo, se equiparon las salas y se generó un circuito de giras para presentar las funciones previstas.

En esta región se hicieron importantes avances para las artes escénicas desde los apoyos estatales. Es la única en la cual se cuenta con una subdelegación regional, el *Consejo Municipal de Teatro Independiente, CMTI*.

En una articulación con el área de Educación de Tandil, el *CMTI*, impulsó el Programa de generación de nuevos públicos: "*La Escuela va al Teatro*". Destinado a jóvenes de Escuelas de Nivel Secundario las obras se presentan como parte del calendario escolar y al finalizar las mismas se generan diálogos con lxs estudiantes. Se convoca a los elencos, de al menos dos años de trayectoria, y se les abonan las funciones, por lo cual se genera trabajo en Cultura.

En 2023 se realizó la 22^o edición del Festival "*Mayo Teatral*", organizado entre la Subsecretaría de Cultura y Educación de Tandil, el *CMTI* y la Universidad. Las obras se ofrecen en las salas teatrales de la ciudad, con entradas pagas y muchas gratuitas. Con una cobertura de presentaciones entre la Ciudad de Tandil, los barrios y localidades rurales, abarca todo el territorio de Tandil.

La Red de Salas Teatrales de la Provincia de Buenos Aires

Esta asociación resulta clave para el colectivo teatral de la Provincia. Su organización auxilió a lxs trabajadores del sector en forma conjunta e inclusiva durante períodos donde se debieron resolver grandes necesidades impuestas por cambios coyunturales.

El principio fue con el cambio de gestión del 2016 hasta el 2019, denominado como de "intervención" del CPTI, cuando se dieron faltas a una serie de compromisos por parte de lxs nuevxs agentes a cargo de la entidad. Se requirieron entonces estrategias asociativas y colectivas nuevas para proteger al Teatro Independiente. También durante el período del aislamiento por la pandemia fue

fundamental el rol de este colectivo como apoyo a lxs teatristas. En esos momentos la agrupación involucró a un enorme conjunto de espacios escénicos autogestivos de toda la Provincia.

Así se consolidó, generando soluciones abarcativas. Realizaron relevamientos sobre la situación de lxs trabajadores del sector, y en cuanto a las salas y sus necesidades. Y así diseñaron políticas teatrales y solicitaron fondos públicos para su rescate. Estos informes dieron bases para la implementación de políticas de impulso al teatro, al regresar la actividad, sobre todo a partir de 2021.

Cuando el CPTI fue intervenido

Los primeros encuentros de la *Red de Salas* fueron convocados a partir de graves faltas en la gestión del CPTI. Ya desde comienzos de 2016 se empezaron a producir cambios de estructura, recortes e incumplimientos de subsidios comprometidos. Situación que continuó a lo largo del tiempo, hasta el final del mandato del partido PRO, en diciembre de 2019.

**EL AJUSTE SALVAJE QUE
ESTÁ LLEVANDO A CABO
ESTE GOBIERNO
HACE QUE NUESTRA ACTIVIDAD
SE TORNE INSOSTENIBLE.
NUESTRO PAÍS SE CARACTERIZA
POR TENER UNA GRAN Y RICA
ACTIVIDAD TEATRAL INDEPENDIENTE.
PERO ESTA POLÍTICA LA PARALIZA
Y LA PONE EN PELIGRO DE EXTINCIÓN.**

Dicha intervención se concretó no solamente mediante el ajuste presupuestario, sino también por la eliminación de las designaciones de consejeros electos en 2016 por Secretaría de Cultura de la Provincia de Buenos Aires. A su vez, en ese mismo año la Secretaría redujo las 15 regiones culturales a las 8 regiones electorales. Esta desafortunada decisión cartográfica impidió la continuidad del trato personalizado que podían tener los consejeros con los teatristas de cada región (Lifschitz).

Plenario Contra Regionales

Las dificultades también desafiaron y se produjo un fortalecimiento de los vínculos entre las redes, ya que continuaron organizándose

en unidad, aún sin recibir los fondos económicos del Estado. Hubo Regiones que abiertamente denunciaron las irregularidades de la gestión del Consejo. Varias redes regionales realizaron su “*Contra-Festival Regional*”.

El confinamiento y los encuentros virtuales

Durante el encierro por pandemia global en 2020/21 se detuvo totalmente la actividad cultural y a lxs artistas se les cortaron los ingresos. Mientras los Centros Culturales y Salas Teatrales seguían teniendo gastos de mantenimiento, con lo cual la situación era extrema. Por eso el principal eje de la *Red de Salas* fue lograr que el gobierno declarara la “*Emergencia cultural*”. Lo cual era además parte de una demanda conjunta de todo el movimiento cultural a nivel nacional. Fue necesario obtener desde bolsones de comida hasta financiaciones para cubrir gastos estables de las Salas Teatrales, para así evitar sus cierres definitivos.

La *Red de Salas* se convirtió en un interlocutor directo entre el conjunto de teatristas del territorio provincial y el *CPTI*. Esto teniendo en cuenta que quienes trabajan en el organismo en su mayoría son parte del propio campo teatral independiente. Entonces los grupos miembros de la red realizaron informes cuantificados sobre las Salas de toda la Provincia de Buenos Aires. En ellos se pudo ver que el Teatro es fuentes de trabajo para un gran número de personas, y entender las dificultades que se atravesaban por su interrupción. Gracias a los pedidos reiterados y gestiones realizadas el gobierno tomó medidas para paliar esas faltas, contener esta situación y brindarles sustento.

Informes de Gestión de las Redes regionales

Los estudios realizados por la Red son diagnósticos de carácter participativo, fueron hechos por los protagonistas del campo teatral desde sus territorios. Su elaboración aún sirve como base de información y evaluación de las características de cada Región. Dan un panorama que favorece la distribución de los fondos a nivel federal, de modo equitativo y en respuesta a las realidades particulares de cada localidad.

Una vez reiniciada la actividad teatral estos esfuerzos cosecharon

un saldo positivo que permitió retomar las gestiones del *CPTI* en un trabajo interconectado. Esto habilitó instancias de mejora a partir de reuniones entre Consejerxs de las Regiones de la Provincia. A su vez permitió plasmar un plan de corto y mediano plazo. Se reiniciaron planes de fomento estratégico y mejora de los marcos de subsidios. Se establecieron canales de comunicación directa entre los agentes del organismo público y lxs teatristas, para despejar dudas y recibir sugerencias en cuanto a la implementación de los diversos Programas.

Entre estos documentos también se plasmó la experiencia de varias Redes Teatrales de distintas regiones, las cuales llevan años de recorrido. Este material fue presentado al *CPTI* para que lxs funcionarixs conozcan los criterios de trabajo horizontal de las asociaciones regionales que vienen funcionando históricamente. Que valoren sus logros y apoyen su continuidad como instancia de tomas de decisión.

El Censo de teatros independientes de la Provincia 2020

En julio de ese año la *Red de Salas* realizó el “*1er Censo Provincial de Salas Teatrales Independientes de Buenos Aires*”. Con este estudio se buscó y se logró que durante pandemia ninguna Sala cierre en la Provincia de Buenos Aires. El armado colectivo del censo es un ejemplo de política pública participativa inter-territorial, que aprovecha las posibilidades de las tecnologías.

El procesamiento de los datos estuvo a cargo de una subcomisión especial. Fue confeccionado a través del sistema de formularios de Google y enviado a cada una de las Salas miembros de la *Red*. El modo de organizar el trabajo partió de experiencias previas. Una generada por la *Red Multicultural de La Plata*, que impulsó varias legislaciones para la Cultura en su territorio. También tomó la idea de propuestas elevadas por la *Red Teatral Sur* durante la gestión del Sr. Lito Cruz, 2010/15. Los contenidos a relevar finalmente se definieron en Asamblea de la *Red de Salas*.

De la información que recopiló el Censo resulta que la autogestión es el modo principal de las salas y elencos para generar ingresos, mientras los fondos públicos no superan el 25% de los mismos. Otros aspectos son la cantidad de funciones anuales que generan las Salas, yendo de 50 hasta 300 en total. Que se llega a un promedio de 300.000 espectadores, aproximadamente 14.000 estudian

tes, y se les da trabajo al menos a 1.400 talleristas.

En ese año 2020 participaron más de 100 Teatros, con más de 1000 trabajadores. El censo permite dimensionar la importancia de las Salas como fuentes de sostenimiento económico para muchas personas, tanto como el valor cultural que cumplen en sus comunidades. Se vio que solo un tercio de las Salas recibían en ese entonces apoyos estatales. Se observó que la mitad de las mismas no contaba con propiedad sino con alquiler del espacio. Que casi un 60% no estaba inscripta como persona jurídica. Sólo un 37% tenía su habilitación como Sala Teatral. El motivo aducido fueron los costos elevados para las tramitaciones, así como dificultades para ocuparse de la administración. Es que un 65% de los municipios aún no contaban con ordenanzas de habilitación para Salas Teatrales. Poco más del 50% se adaptaba a los marcos para Centros Culturales. Y finalmente se contabilizaron los gastos recurrentes de las Salas.

Redes de redes

ENCUENTROS DE ARTICULACIÓN ENTRE LAS REDES

También se han logrado realizar instancias de encuentro abiertas y multitudinarias del colectivo teatral donde se plantearon temas de

interés general, transversales a todo el espectro de trabajadores del sector en los distintos territorios. Se generaron dinámicas de mesas de debate con diferentes ejes a desarrollar, se deliberó y se plasmaron propuestas. Las conclusiones de esos encuentros organizados en foros han dado como resultado una serie de síntesis,

de ejes conductuales muy claros. Gracias a esta metodología democratizante se expresaron las voces de lxs artistas escénicxs de todas las regiones. Estos guiaron los posteriores lineamientos



de las políticas, sus distintos programas y presupuestos.

Encuentro de trabajadores del teatro independiente de la Provincia de Buenos Aires

En marzo de 2011 en la localidad de Mercedes, un año después de que iniciara el CPTI, durante dos jornadas el colectivo de redes teatrales de la Provincia realizó balances en torno a los avances conquistados y proyectó ejes a trabajar en el futuro. En base a la dinámica participativa del plenario lxs integrantes de diversas redes regionales trabajaron en mesas temáticas. Esos temas planteados fueron plasmados en un documento de Informe del encuentro y publicados como "Conclusiones".

La información reunida en dicho informe puede verse reflejada en las acciones narradas en los diferentes capítulos de este libro, ya que muchos de ellos fueron luego llevados a la práctica. El desarrollo de los ejes se imprimió en las experiencias de años posteriores, tanto para los grupos territoriales como en las formas y contenidos de las políticas del CPTI.

1er Encuentro Sobre Producción y Políticas Teatrales en el Gran Buenos Aires: Experiencias Autogestivas en el Conurbano

Este evento se realizó en abril de 2018 en el Instituto de Artes del Espectáculo. La propuesta académica fue planteada desde el Área de Políticas y Gestión Vinculada a las Artes Escénicas. Se reunieron participantes de espacios como Este Sur, Norestada, Teatristas Independientes de Merlo (TIM) y Segundo Cordón.

El principal tema consistió en el análisis del contexto político y socioeconómico de esos años. Se disertó sobre las necesidades de la comunidad teatral y su historia; sobre la construcción colectiva, intercambiando reflexiones y proponiendo nuevos horizontes.

ANTE LA MAYOR DIFICULTAD LA MAYOR UNIÓN

Durante el período de aislamiento social por la pandemia entre 2020 y 21 se mantenía aún la incertidumbre de cuándo volverían a poder abrirse las salas. Lxs trabajadores teatrales se asociaron a fin de promover políticas de contención y evitar que tuvieran que cerrar. Partiendo de reconocer que se venía apoyado a las Salas Teatrales de todo el país mediante el denominado *Plan Podestá* del INT se adujo que igualmente faltaban reforzar para solventar los gastos y cubrir necesidades.

Se decidió presentar una carta formal al Ministro de Cultura de la Nación, Tristán Bauer, en nombre de la **Federación de Redes de Salas de Teatro Independiente de la República Argentina**. Aquí una cita de la carta donde se valora el rol del teatro independiente como espacios culturales de cercanía:

Las salas teatrales independientes son espacios de pertenencia y sostén emocional. Son promotores de soberanía, anidan la producción y circulación de capitales simbólicos territoriales. Son también catalizadores de procesos sociales, y protectores de sectores sociales vulnerables.

Además, generan trabajo para artistas, profesores, personal auxiliar, técnico, escenógrafos y vestuaristas, entre otros. Nuestro sector es uno de los motores económicos de la sociedad impulsando a través de nuestras actividades, rubros como la gastronomía, el turismo, la hotelería, etc. Las salas teatrales independientes, como riquezas de una comunidad, inciden directa o indirectamente en la promoción de la salud, el bienestar social y el crecimiento económico.

En este momento histórico, la trama que tejen estos espacios, será fundamental para sostener, elaborar, amortiguar los efectos post-traumáticos que deje la pandemia. El Estado requerirá de ellos para reconstruir la trama social desarticulada después de que pase la emergencia.

Las salas teatrales que firman como integrantes de la federación nacional dan un panorama de la cantidad que hay en todo el país:

BUENOS AIRES RED DE SALAS TEATRALES DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES LA MERCERÍA TEATRO – La Plata / EL BALDÍO TEATRO – Ciudad Jardín / TEATRO T.A.F.S. – Rojas / EL SÉPTIMO FUEGO – Mar del Plata / EL DISPA – Lanús / TRAVESÍA TEATRO – Ciudad Evita / LA CASA DE LOS TÍTERES ARGENTINO- CUBANA – Junín / ESPACIO KONSTANTIN – Miramar / CENTRO CULTURAL LA PANADERÍA – Bahía Blanca / EL GALPÓN DE HAEDO – Haedo / CENTRO CULTURAL ESPACIOS – Villa Ballester / CICLOS MULTIESPACIO DE ARTE – 25 de Mayo / CUATRO ELEMENTOS ESPACIO TEATRAL – Mar del Plata / ENTELAR ESPACIO – San Martín / CENTRO CULTURAL VIEJO ALMACÉN EL OBRERO – La Plata / SALTA LA TÉRMICA – Necochea / TEATRO LA

ESQUINA ARTE Y CULTURA – 9 de Julio / EL REFUGIO TEATRO – Pigüé / TIP – Pehuajó / TEATRO DE REPERTORIO – Florida / ASOCIACIÓN TEATRO DE LAS NOBLES BESTIAS – Temperley / EL TELÓN – Mar del Plata / ESPACIO CULTURAL LA CRIBA – Azul / TEATRO BAJOSUELO – Tandil / LA HERRERIA TEATRO- San Miguel / PUNTO DE GIRO ESPACIO TEATRAL – Olavarría / LA BRUJULA AL OESTE – Ciudadela / TEATRO EL REFUGIO – Banfield / LA LECHUZA – La Plata / LA GRAN 7 ARTE Y CULTURA – La Plata. / LA SALITA – VIVERO CULTURAL OTOÑO – Azul / LA CORDURA DEL COPETE – San Justo / EL CALDERO SALA TEATRAL – Carmen de Patagones / SALA ENSUEÑOS – Escobar / TEATRO GALPÓN DE DIABLOMUNDO – Temperley / CULTURAL PAVLOVA – Villa Ballester / ESPACIO LA TUERCA – Santos Lugares / SUR TEATRAL – Lanús / TÉATRO MENTRUYT – Lomas de Zamora / TELON NEGRO TEATRO – La Plata / SALA DEL GRUPO TEATRAL INDEPENDIENTE TRAC – Chivilcoy / TEATRO LA NONNA – La Plata / LAS 4 PLUMAS CLUB DE ARTE – San Andrés / TEATRO G.I.D.I – Lincoln / DOBLE-T – La Plata / TEATRO DE LAS MEMORIAS- Lomas de Zamora / ESPACIO TEATRAL DEL BORDE – Las Flores / ESPACIO TEATRO POQUELIN – Santa Clara del Mar / TEATRO EL CHASQUI – Chivilcoy / LA PAJARERA – Munro / AGRUPACIÓN ARTÍSTICA CHIVILCOY – Chivilcoy / LA PIEZA – Rauch / EL ALTILLO DEL SUR – La Plata / TEATRO MARTIN FIERRO – San Fernando / VITRO ESPACIO CULTURAL – Bahía Blanca / CANDILEJAS ESPACIO CULTURAL – Navarro / TEATRO ESCUELA LATITUD – Lomas de Zamora / TEATRALIZARTE – San Martín / PEZ DORADO – Bahía Blanca / LA CASA DEL TEATRO DE AYACUCHO – Ayacucho / LA RUECA TEATRO – Monte Grande / ESPACIO TEATRAL CANNING – Canning / CENTRO CULTURAL AMÉRICA LIBRE – Mar del Plata / TEATRO LA ROSA – Campana / SALA DE TEATRO VARIETTE – Bahía Blanca / LA GOTERA – Mercedes / SALA ARTURO JAURETCHÉ DE LA ASOCIACIÓN BANCARIA – Mar del Plata / TEATRO PRÁCTICO – La Plata / LA FÁBRICA CONCERT – Lanús / ESPACIO CULTURAL LIBERART – Mar del Plata / CUERPOS EN MOVIMIENTO ESPACIO DE ARTE ESCÉNICO – Chivilcoy / ESPACIO 44 – La Plata / SOMA DANZA – Mar del Plata / TEATRO EL ESCAPE – La Plata / MAROMA – Bahía Blanca / TALLER DE DESEOS – Bahía Blanca / TEATRO LA COCHERA – González Catán / CHAMULA-TIERRA DE LAS ARTES – Olavarría / CENTRO CULTURAL DUDU – Mar del Plata / TEATRO ESTUDIO MORE ALTAMIRANO – San Miguel / DADA CLUB DE ARTE – Junín / LA PENTALPHA TEATRO – Monte Grande / TEATRO ESCUELA HORIZONTE – Lomas de Zamora / LA MAGA CASA DE TEATRO – Mar del Plata / CENTRO CULTURAL RAICES – San Miguel / ESPACIO DE ARTE AMART – Mar del Plata / SALA FREDDY FERNÁNDEZ – San Miguel / LA ZORRILLA ESPACIO CULTURAL – Pigüé / EL BARRIO CULTURAL – Lanús / COLECTIVO CULTURAL A LA VUELTA DE LA ESQUINA – Mar del Plata / ARKHE – Junín / ASOCIACIÓN AMIGOS TEATRO UNLP – La Plata / EL CLUB DEL TEATRO – Mar del Plata / NUEVOS TRAJOS – Chivilcoy / LO DE OSCAR – Pehuajó / LA GALERITA – Munro / ESPACIO CULTURAL MOTOR COLECTIVO – Bahía Blanca / CASA TEATRO EL CORREO – Lanús / TEATRO LA CUEVA – Chivilcoy / TEATRO HOSTEL – Mar del Plata / EL FONDO – Aldo Bonzi / ESPACIO CULTURAL INDEPENDIENTE CASA DEL PUEBLO – Bahía Blanca / ALMA ESPACIO DE ARTE – Ingeniero Maschwitz / EL CATRÍN Y LA CATRINA – La Plata / ESPACIO CULTURAL LA MULTIFORME – Munro / LA CHOZA DE PADILLA – Vicente López / LA FRATERNIDAD – General. Alvear / TEATRO RAMALLO – Villa Ramallo / LA SALA DEL TABLÓN – Morón / EL VAGÓN DE LOS TÍTERES – Mar del Plata. CATAMARCA LA CASITA. ARTE Y EVENTOS – Catamarca / LA RAMONA – Catamarca / LA NUBE – Catamarca / ESPACIO COOPERATIVO CACHALAHUECA – Catamarca / EL CEBIL – Catamarca / ESPACIO AKELARRE – Catamarca / QHISPINA ESPACIO CULTURAL – Catamarca / UTURUNGO CASA CULTURAL – Catamarca / LOS TORTOGNOMOS – Catamarca / PAKUA CATAMARCA – Catamarca / CENTRO DE CULTURA Y TRABAJO COMUNITARIO – Valle Viejo / LA MINGA – Tinogasta / LA MINGA – Santa María /

CHAMIZA CULTURA AUTOGESTIVA - Belén CHACO /SALA 88 Cooperativa de teatro - Resistencia / CENTRO CULTURAL GALATEA - Resistencia / CECUPO - Resistencia / CONEXIONES PARA LA CREACION- Resistencia / LA MASCARA TEATRO - Resistencia / LA FÁBRICA CULTURAL - Puerto Tirol / SEPTIEMBRE - Presidencia Roque Sáenz Peña / LA USINA TEATRO - Presidencia Roque Sáenz Peña / LA ESTIGIA - San Bernardo / TEATRO EL GALPÓN - Charata / 10 DE NOVIEMBRE - La Tigra / SALA AZUL - Las Breñas. CHUBUT LA JUNTADERA - Esquel / EL JARDÍN - Esquel / LA ESCALERA - Puerto Madryn / TEATRO CASERO - Lago Puelo / CIUDAD AUTÓNOMA DE BUENOS AIRES: ARTEI(Asociación Argentina de Teatro Independiente)- TEATRO ½ MUNDO - CLUB DE ARTE - ABASTO SOCIAL CLUB - ABRE TEATRO - ACTORS STUDIO - AÉREA TEATRO - ANDAMIO 90 - ANFITRIÓN - APACHETA - BECKETT TEATRO - BELISARIO - BOEDO XXI - BRILLA CORDELIA - BUENAS ARTES SOCIAL CLUB - CARA A CARA - CASA TEATRO ESTUDIO - CENTRO CULTURAL EL DESEO - CENTRO CULTURAL RAÍCES - CHACAREREA TEATRO - CIRCUITO CULTURAL BARRACAS - CIRUJISMO - CLUB DE TRAPECESTAS - CÓDIGO MONTESCO - COLUMBIA - CRISOL TEATRO - DE LA FÁBULA - DEL PASILLO - DEL BORDE - DUMONT 4040 - EL ALAMBIQUE - EL ARENAL TEATRO - EL ARTILUGIO - EL ASTROLABIO - EL BULULÚ - EL CALIBÁN - EL CAMARÍN DE LAS MUSAS - EL CELCIT - EL COLONIAL - EL DAMERO - DYNART, ESPACIO DE ARTE - EL EXCÉNTRICO DE LA 18 - EL FINO - EL GALPÓN DE CATALINAS - EL GALPÓN DE GUEVARA - EL GRITO - EL JUFRE - EL MÉTODO KAIROS - EL ÓPALO - EL POPULAR - EL PORTÓN DE SÁNCHEZ - EL TINGLADO - EL VITRAL - ENTRETRELONES - ESPACIO ABIERTO - ESPACIO AGUIRRE - ESPACIO CALLEJÓN - ESPACIO CULTURAL FONROUGE - ESPACIO GADÍ - ESPACIO SÍSMICO - ESPACIO TOLE TOLE - FANDANGO TEATRO - FRAYMOCHO - IFT - LA CARPINTERÍA - LA CASA - LA GALERA - LA GLORIA, ESPACIO TEATRAL - LA MASCARA - LA MUECA - LA PAUSA - LA RANCHERÍA - LA SCALA DE SAN TELMO - LA SEDE TEATRO - LA SODERÍA - LA TERTULIA - LA VIEJA GUARIDA - LOSADA - MIL80TEATRO - MOSCÚ TEATRO - NOAVESTRUZ - NUN TEATRO BAR - PAN Y ARTE - PANDA ROJO ESPACIO CULTURAL - PASILLO AL FONDO - PATERNAL TEATRO - PATIO DE ACTORES - PAYRÓ - PONCHO CLUB CULTURAL - RÍO COLORADO - ROSETI - SPORTIVO TEATRAL - STAND UP - TADRÓN - TALLER DEL ÁNGEL - TEATRO BORDER - TEATRO CIEGO - TEATRO DEL ARTEFACTO - TEATRO DEL PUEBLO - TEATRO EL EXTRANJERO - TEATRO EL PICCOLINO - TEATRO EMPIRE - TEATRO ESCUELA EL ESPÍON - TEATRO EUREKA - TEATRO GANESHA - TEATRO LA MAZA - TEATRO LUISA VEHL - TEATRO ORFEO - TEMPLUM - TERCER ACTO - TIMBRE 4 - UPBE, UNIVERSIDAD POPULAR DE BELGRANO - VERA VERA TEATRO ESCENA / Espacios Escénicos Autónomos: AMARAMA PATIO CULTURAL / ANIMAL / ARCHIBRAZO / CASA PICHINCHA / CENTRO CULTURAL MACEDONIA / CLUB CULTURAL MATIENZO / DESPIERTA ESPACIO / EL BRIO TEATRO / EL ESTEPARIO TEATRO / EL PISO, CULTURA ESCÉNICA / EL TALLER DE OMAR / EL TROMPO / ESPACIO BELGRADO / ESPACIO TBK / ESPACIO 33 / FELIZA CULTURA ARCOIRIS / GALLO ROJO ESPACIO CULTURAL / GALPÓN F.A.C.E (Formación de Artistas Contemporáneos para la Escena) / HABITAR GÓMEZ / IDEAS DESCABELLADAS / LA HORMIGA TEATRO / LA HUELLA -ARTE EN MOVIMIENTO / LA MUDA / MACHADO TEATRO / MAGMA / MOVAQ / MU TRINCHERA BOUTIQUE / MULTIESPACIO PASCO / OESTE USINA CULTURAL / PÁRAMO CULTURAL / PLANTA / POLONIA / QUERIDA ELENA SENCILLAS ARTES / SALA CARLOS TRIGO / SALA DE MÁQUINAS / SAVIA / SILENCIO DE NEGRAS / TANO CABRÓN / TEATRO CARNERO / TEATRO DEL PERRO / TEATRO MANDRIL / VENTANAS / XUA ESPACIO CULTURAL / ZELAYA- CÓRDOBA: RED DE SALAS -CENTRO CULTURAL INDEPENDIENTE MARÍA CASTAÑA TEATRO - FUNEZ CULTURA

Las políticas culturales

Las políticas culturales son *el conjunto de intervenciones realizadas por el estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social* (Canclini; 1987).

Todas las políticas producen cultura, en tanto la cultura es la forma integral de vida del ser humano, rige los aspectos simbólicos que la componen. Mas las políticas específicamente culturales son las referidas al mundo de la identidad y de la proyección del mundo simbólico, del arte y las expresiones intelectuales, académicas, especializadas, más las prácticas ciudadanas y populares. La sociedad toda las reproduce y recrea constantemente, conscientemente o no de ello.

En términos de convención social las políticas se definen en el ámbito del ejercicio público, mediante Programas y Objetivos declarados por los gobiernos. El Estado cuenta con marcos legislativos, partidas presupuestarias, equipos y personal capacitado para implementarlas. Toca a la administración pública definir qué acciones priorizar, qué estimular y qué omitir en materia de Cultura. Lo más efectivo para reconocer la dirección de las políticas es ver los montos de dinero que el Estado invierte en las diferentes áreas.

También es clave qué actores sociales son considerados legítimos interlocutores y aliados de las políticas. En algunos casos el Estado desregula cierto tipo de actividad, y otros sectores se ocupan de las mismas. Estos son el sector privado o el sector ciudadano, que influyen a su manera en las construcciones simbólicas de la sociedad, claro que con desigualdades en cuanto a los medios y recursos. El sector de empresas cuyo fin principal es el lucro, avanza sobre la cultura con inversión de grandes recursos, con publicidad masiva, con estrategias de públicos, etc. (15*). El sector ciudadano en cambio, suele contar con el voluntariado y las estrategias de autogestión de escala local. Su alcance es más cercano y vincular y su abarcabilidad se amplía a través del reforzamiento del tejido comunitario e institucional con agentes de la base social.

Ahora bien, los gobiernos ejercen su poder de definición de las políticas en base a determinados marcos de ideas, o *paradigmas*.

LOS PARADIGMAS ESTATALES DE LAS POLÍTICAS CULTURALES

Los paradigmas son las ideas de mundo que mueven la orientación de diferentes tipos de gobiernos. La orientación ideológica e identitaria de una mayoría nacional, en determinado punto de la historia, va a legitimar con su voto, o con su omisión de participar, la implementación en acciones que emerge de un determinado paradigma. Los paradigmas político-culturales pueden clasificarse como: tradicionalismo, patrimonialismo, conservadurismo, mercantilismo, populismo, democratización cultural o democracia participativa. Cada uno de estos implica un posicionamiento diferente en cuanto a sus intereses.

- El denominado **tradicionalismo** se encuentra ligado a las acciones que fomentan las expresiones folclóricas y sostienen todo lo que históricamente simboliza la llamada tradición patria. De selección de la memoria colectiva determinados elementos que remiten al concepto de nación. Complementariamente en el **patrimonialismo** se trata de sostener y mantener en condiciones edificios y monumentos que narren dicha historia; pero también el legado inmaterial clásico legitimado como acervo cultural, asociado a una idea de “lo nacional”. Estas son responsabilidades de resguardo del pasado que corresponden al rol estatal. Mas queda a criterio de cada gobierno cuáles son las infraestructuras y expresiones a las que se les asigna valor en este sentido.

- Por otro lado, puede prevalecer la lógica **mercantil** como paradigma, donde las industrias masivas ponen a la Cultura en el orden de la promoción del consumo. Se conjugan las inversiones estatales con las de empresas privadas y se favorecen los mega proyectos, como recitales de artistas *mainstream* (16*) con marcas auspiciantes. Se tiende a reforzar gustos y estéticas dominantes. Los presupuestos públicos se concentran en ciertas instituciones, con desigualdad entre centro y periferias. Los costos de entradas se rigen por criterios de oferta y demanda.

- Otro término que se le da a ciertos tipos de políticas es el de **populistas**, cuando están abocadas a lo que se consideran gustos de la mayoría. Este término de por sí es homogeneizante, ya que la

diversidad es característica en nuestras sociedades. A través de los medios de comunicación centralizados se ofrecen respuestas simplificadas que generan un rol receptivo y pasivo de la población. Se omite lo creativo y se fomentan contenidos acríticos. Serían políticas “populistas” en tanto lleven por objetivo sólo el convocar adhesiones. Sin embargo, en la actualidad el término se utiliza de manera ambigua en ocasiones. Se acusa de populistas políticas culturales con amplio grado de representación, que pueden resultar de valor identitario realmente para los sectores populares.

- El enfoque **conservador** de la cultura se encuentra en aquellas acciones de control por parte de un gobierno, cuando rechaza las expresiones que considera transgresoras a sus valores y objetivos. Apoyado en ciertas normas tácitas o explícitas sobre lo moral, en general se encuentra basado en aquello que no altere el orden dominante. Este paradigma suele ligarse a períodos autoritarios con acciones de censura o negación de la diversidad identitaria y cultural de sectores excluidos.

- Ya como enfoque socializante y progresista se da el paradigma de la **democratización cultural**. Los valores y contenidos que encuentran representación son las discursivas de historia de los hitos de emancipación del país, la soberanía y la inclusión de diversas identidades. El Estado apoya y promueve estos contenidos por medios institucionales como escuelas, museos, editoriales, comunicación, etc.

En este modelo también se mantiene mayormente una estructura centralizada en la toma de decisiones. En la elaboración de los programas y normativas el emisor es el Estado. La ciudadanía es receptora de líneas de contenidos definidas centralizadamente. Mas también se dan las condiciones para la descentralización, cuando se organizan grupos culturales ciudadanos. Estos demandan mejoras en la distribución de los recursos y avances legales. Es el caso de las redes culturales independientes que abren instancias de gestión ciudadana.

- La **democracia cultural**, también llamada **directa o participativa** en este sentido, resulta ser una alternativa a los anteriores paradigmas. Porque allí se genera la acción cultural a través de otro modelo de relaciones, de otras dinámicas de interacción. Estos implican cambios estructurales organizativos respecto de los vigentes, en tanto promueve la descentralización de las tomas de decisión en los temas culturales.

El Estado ya no es el único que diseña y ejecuta las políticas porque en cambio, se cuenta con formas reticulares de democracia directa, con representaciones cercanas en los territorios. Se permite así una interrelación directa de la comunidad con su realidad para la búsqueda de soluciones y deseos. Es decir que se abren mecanismos para reconocer la politicidad del pueblo.

En la democracia cultural el rol estatal es el de administrar los recursos, rendir cuentas, transparentadas por mecanismos estables. Con estructuras donde las organizaciones de base periódicamente establezcan mecanismos consultivos. La población de manera directa delibera en petitorios grupales sobre los temas a resolver por las políticas y votan representantes comunales. Estos se reúnen en redes interterritoriales llevando las voces locales.

Los contenidos artístico culturales se van diseñando y gestionando de manera local y por circulación entre territorios. Se nutren las potencias creativas de la población, se nutre una subjetividad activa, crítica, reflexiva, sensible. El tejido comunitario es resultado de estos procesos. Por tanto, podemos afirmar que la democracia directa es una necesidad urgente de nuestros tiempos, para la reintegración de los lazos sociales.

LA DEMOCRACIA CULTURAL PARTICIPATIVA

Entonces, ¿de qué se trata abrir el diálogo entre gobierno y ciudadanía? Y ¿cómo hacemos para avanzar en las políticas a través de procesos de articulación? Esto debiera formar parte de la dinámica del estado oficiales, ya como instancias estables e incorporadas a sus marcos y normativa.

Estos encuentros periódicos entre agentes del sector público y representantes de las agrupaciones culturales de base obligan a asumir el debate, que sobre todo en el inicio, será deliberado. Es que se parte de diferentes lógicas que operan en distintos tipos de organización. Se requiere para eso de transparencia, otro atributo fundamental para este tipo de política, abierta. La negociación puede servir para generar esas condiciones, complementar objetivos y concretar resoluciones.

Así, la implementación de los programas se hace en claves colaborativas. Ya no es realizada enteramente desde y por los agentes con organismos oficiales, sino que incluye en gran medida a actores

ciudadanxs involucrados activamente en la dinámica de sus propios territorios. Se trata de miembros de organizaciones independientes a las estructuras de los partidos políticos, de base territorial organizada. El perfil de estas personas implica otra pedagogía social dinámica y participativa. Los líderes de estos grupos tendrían que formar a más personas en estas cualidades para que los liderazgos tengan una rotación relativamente dinámica. Todo lo cual promueve un empoderamiento societal y una capacidad organizativa comunitaria, cooperativa, colectivista para resolver las problemáticas que se enfrentan. Esto es muy distinto al paradigma neoliberal, que ha calado hondamente en “la sociedad del individualismo y el sálvese quien pueda”. Habría que aspirar a una mirada distinta que requiere un cambio cultural general, y esto no debe perderse de vista, implica uno de los mayores desafíos que se puedan plantear.

La participación vecinal y la interacción directa, cercana, permite la acción por consenso y aporta legitimidad a los procesos. Las técnicas aportadas desde la comunicación ecológica, la educación popular y la animación sociocultural son parte de este cambio. Ello permitiría aplicar unas otras metodologías, respecto a la estructura actual que se reproduce verticalmente en los tipos de instituciones vigentes hegemónicas. Donde se pase a una modalidad de toma de decisiones en cuanto a los objetivos definidos colectivamente, en diálogo.

El marco plenario puede variar didácticamente hablando, como resumen remonta a la asamblea o algún mecanismo que organice las grupalidades participativas de modo consultivos. Allí se deliberaría para definir los proyectos, en lo respectivo a leyes, programas y normas, y formas de implementación. Se eligen representantes voceros mediante votaciones que transmiten las conclusiones de los petitorios creados en las bases.

Su alcance llega a ser macro como sistema en tanto se conecta a través de las redes de representantes locales, con instancias articuladoras en diversas escalas, a niveles locales municipales. Asimismo, estos representantes directos eligen quien lleve a las instancias provinciales, y así las redes de representantes de asociaciones provinciales llevan sus adhesiones luego al foro nacional.

Todo esto es más allá de las instancias parlamentarias actuales, que no se suplantán, sino que se complementan. La democracia cultural aprovecha las estructuras del Estado y utiliza las instancias parlamentarias y áreas de los Ministerios y Secretarías, lo que cambia

ocurre en la escala del territorio.

Como se advirtió, en toda esta estructura solamente está representado el sector teatral dentro del marco de políticas en cultura. Pero también cada sector artístico y cultural tendría el suyo en un modelo por asociaciones.

Este es el modelo para ejercer el “mandar obedeciendo”. A ello se le antecede un pacto social sin precedentes históricos explícitos, si bien se viene aplicando en los hechos por sectores ciudadanos asociativos, tal como se viene narrando. La implicancia de aplicar estos cambios en un nivel cultural no la conocemos, pero se puede advertir que dar la voz al pueblo genera cambios profundos. Los órdenes injustos que forman parte de mecanismos estructurales del orden actual son visionados. Por eso es lógico que los interesados en mantener el orden vigente se resistan a tales modificaciones, aduciendo anarquía y caos cuando en realidad sólo se trata de abrir la escucha y el diálogo. El pueblo es fiel y agradece el buen gobierno y la realidad es que el miedo a modificar el mundo tal cual lo conocemos es lo único que nos impide bajar los ideales pacíficos y resolutivos a las comunidades, a nuestra realidad social. La decisión sólo se implementará cuando se active una conciencia entre todxs, unx y cada unx aporta e importa. No se trata de esperar a una persona iluminada que nos guíe hacia la unidad, sino que, de lo que se trata es de ponerle el cuerpo, con inteligencia constructiva y con una emoción alegre.

RESISTENCIAS AL MODELO PARTICIPATIVO

La federalización y descentralización se refleja en la desconcentración de los fondos económicos del gobierno. En la actualidad estos fondos se nuclea en grandes arcas, por conductos neurálgicos y se administran a discreción. Y ése es el mayor motivo por el cual se evita aplicar el modelo de democracia directa, porque se tensa con los intereses acerca de la potestad sobre grandísimos presupuestos. Esta centralidad en la recaudación también es parte de un cuestionamiento de la estructura que permite demasiado poder en pocas manos.

Para democratizar de manera participativa se requiere de una distribución de los fondos públicos que sea equitativa e integre a las periferias. Fondos que sean gestionados por grupos territoriales

ciudadanos, del sector denominado como movimiento cultural independiente, que ya viene funcionando en redes y que puede desarrollar y afianzar dicho modelo.

El problema o límite con que se encuentra este cambio de paradigma estatal es que los gobiernos evitan desconcentrar los presupuestos, y su dinámica burocrática es más un mecanismo de disuasión que una necesidad. Promesas de campaña, acuerdos firmados incumplidos, hacen que la comunidad desconfíe y hasta esté harta de lo burocrático en el aparato estatal.

En el área cultural específicamente los presupuestos suelen ser excesivos para determinadas instituciones y sustentan costosos mega eventos del sector oficial, que en no pocas ocasiones terminan usándose como propaganda del político de turno. Sin embargo, se aduce falta de solvencia para dar apoyos a los espacios culturales de cercanía, que aportan actividades artísticas y educativas a una gran cantidad de personas. Las grandes partidas no suelen llegar allí y son destinadas, lamentablemente, a usos de la cultura como entretenimiento.

También se trata hasta de controlar que no haya críticas y disidencias, ya que en el intercambio directo entre las personas y las dinámicas reflexivas que el arte propone pueden surgir miradas alternativas al orden dado. El aislamiento social y el consumo cultural de masas en el domicilio incentiva un sujeto condicionado y domesticado, desconectado de su sentir, incapaz de elaborar sus propios criterios y muchas veces sometido a órdenes injustos de los sistemas de poder.

A su vez, el mayor desafío para este cambio reside, no tanto en la estructura del poder, que actúa por sus propios intereses, sino en parte de la ciudadanía que espera a un mesías. Es que no conoce, justamente por no tener las herramientas conceptuales, cómo pasar a un rol decididamente activo. Se requiere ante todo una comunidad organizada implicada, con líderes y grupos locales que expresen el “mandar obedeciendo”.

El problema es profundo, de alcance sociológico, y es que por diferentes medios nuestros sistemas institucionales han dominado a las personas y la han acostumbrado a un rol de reproducción del orden

establecido, con una actitud pasivo receptiva. Y mientras es más desigual e injusto el orden sistémico más se requiere de su embrutecimiento. Esto se lo hace adrede, negando espacios para el pensamiento crítico, no sólo desde los medios masivos de comunicación sino también desde la educación y los sistemas de trabajo, que obligan a someterse a órdenes injustos.

Las pautas de otra cultura han de ser retomadas de proyectos históricos emancipatorios, aunque también de marcos disimiles pertenencias. Con la ciencia social y lxs trabajadores formados en humanidades como: educadores populares, trabajadores sociales, psicólogxs, artistas, comunicadores, diseñadores, animadores, gestores culturales, etc. Pero también con pertenencia de otras líneas emergentes actualmente como: terapeutas energéticas y holísticos, naturópatas y conocedores de diferentes aportes interculturales. La integración político cultural debería darse como resultante de la asimilación de las múltiples formas de ver el mundo. Tomando de cada quien sus aportes, superando prejuicios y respetando las diversas pertenencias.

Este tipo de articulación sería posible dentro de la estructura propuesta como democracia directa. En las diferentes experiencias narradas en este libro se ha intentado demostrar casos en que estas dinámicas funcionan. Sin embargo, sería necesario desarrollar nuevos contenidos y canales para activar un tipo de formación superadora a la vigente, la cual se imprime en los cuerpos programados y en patrones inconscientes. Esta tarea consiste en una concertación a realizar desde la teoría social independiente, en combinación con una *praxis* metodológica, que se refuerzan mutuamente.

Las Políticas Teatrales

Las políticas estatales de fomento cultural pueden estar en manos de organismos de cultura nacionales, provinciales o municipales. Los medios que los gobiernos ofrecen actualmente a la ciudadanía son los concursos por aportes de fondos a artistas y sus organizaciones. Según su participación se les pueden otorgar subsidios, créditos o becas, a través del cumplimiento de ciertas cláusulas que cada línea de financiamiento establece. Los criterios de selección, los requisitos y los procedimientos a partir de los cuales se rinden los documentos son publicados a través de documentación online por la entidad de gobierno a cargo.

Otros apoyos del Estado a las asociaciones culturales ciudadanas son: omisiones de impuestos municipales y de empresas energéticas; convenios por comodato de instalaciones edilicias; préstamos de equipos técnicos - sonido, iluminación, escenarios -; servicios de profesionales técnicos; impresiones y pegatina de afiches en vía pública; y otros recursos. Para los festivales, por ejemplo, se hacen gestiones entre lxs artistas y el municipio, por permisos para presentar espectáculos en espacios públicos como plazas, edificios oficiales, anfiteatros, etc.

En Provincia de Buenos Aires las políticas públicas teatrales las promueve el *Instituto Nacional del Teatro (INT)* y el *Consejo Provincial del Teatro Independiente (CPTI)*; se pueden sumar aportes especiales del Instituto de Cultura de la Provincia, del Fondo Nacional de las Artes o del Ministerio de Cultura de la Nación. Hay también políticas para obtener inversiones a través de alianzas con aportantes privados, como lo son los encuentros de *Mercados de Industrias Culturales Argentinas (MICA)* que se hacen con cierta periodicidad, en general bianualmente.

LOS PROGRAMAS CULTURALES

Algunos programas son estratégicos en cuanto impactan integralmente como sistemas de mejora para el campo teatral. Empezaron siendo diseñados e implementados por las redes teatrales territoriales. Las mismas administran colectivamente la inversión de

fondos públicos en Cultura, y los rinden formalmente con cada proyecto de subsidio. Las diversas entidades del Estado les asignan las partidas solicitadas para desarrollar Teatro en sus áreas geográficas y éstas se encargan de realizar los objetivos declarados en las leyes. Los programas financian:

- **Formaciones de producción teatral** como: dirección, actuación, escenografía, iluminación, vestuario y maquillaje, entre otras.

- **Capacitaciones para la autogestión**, las herramientas de organización, la formalización institucional, la administración y contabilidad como estrategias de gestión.

- **Gestión de redes culturales**, desarrollando foros, plenarios y encuentros de articulación del campo artístico, para el diagnóstico de necesidades en común, para pensar colectivamente las políticas públicas y para proyectar presupuestos participativos.

Más allá de las políticas de estas instituciones el fomento de las artes escénicas se desarrolla a su vez en la articulación con otras áreas. El principal ejemplo es entre **Educación y Cultura**, ya que una de las fuentes laborales de lxs teatristas independientes suele ser el dictado de clases. A veces se dan en sus salas, pero generalmente se inscriben en Escuelas Primarias, Secundarias, de Estética, en Institutos y en Universidades. Además, los mismos, al tener contactos e intercambios con otras disciplinas, se relacionan con Conservatorios de Danza, Música, etc.

Por tanto, la **promoción de cursos de capacitación artística oficiales** resulta una forma indirecta en que el Estado puede financiar al teatro, ya que actores y directores cuentan con ello como fuente de trabajo. Por eso se reivindica la continuidad, la mejora presupuestaria y la ampliación del alcance en estos programas educativos.

A su vez existe otro tipo de política cultural complementaria y estratégica, que se orienta a estimular el aumento de los públicos teatrales. Se trata de actividades que se dan para la generación de interés, gusto e identificación de la población por ir a ver obras escénicas.

POLÍTICAS DE PROMOCIÓN DE PÚBLICOS TEATRALES

Otro tipo de política son los programas es la formación de públicos. Estas en general suelen darse en articulación con escuelas secundarias, generando charlas con los jóvenes tras la presentación de las obras. Así se orienta a recuperar cierta sensibilidad en los jóvenes, revalorizando lo presencial en épocas de mediación digital. Se valora como un espacio educativo que además de desplegar las habilidades interpretativas conceptuales y estéticas lxs conecta con la sensibilidad del teatro.

Por otro lado, el hecho de que la gente vaya más a ver obras escénicas en su barrio tiene que ver, obviamente, con que se entere. La cartelera teatral local debe competir muchas veces por la atención del público con otro tipo de ofertas de entretenimiento. Las políticas pueden favorecer a los gestores teatrales locales dando apoyo y fomento para desarrollar campañas. También ayudando a mejorar el **dominio de los lenguajes de la comunicación social: audiovisual, fotográfico, gráfico y de publicidad**.

Algunas políticas posibles son:

- Organizar Foros de comunicación de las artes escénicas.
- Brindar formaciones de especialistas.
- Dar apoyo de profesionales.
- Aportar recursos de equipos técnicos para el registro, la impresión, etc.
- Fomentar **canales de difusión de la actividad teatral**:

- o **Páginas web del teatro regional**: éstas nuclean una amplia cantidad de oferta artística, de referencia para el público cercano a las Salas. Esto sirve tanto a la hora de armar su agenda de salidas como para colocar información ampliada sobre los procesos creativos, sus protagonistas, etc, haciéndoles conocer más su circuito artístico local, ofertas de talleres, etc.

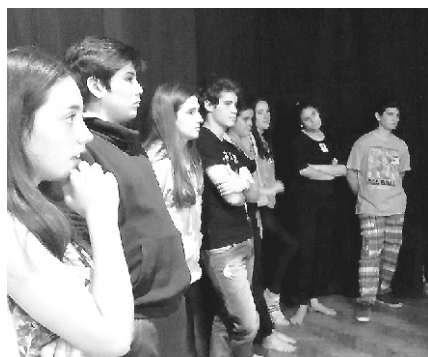
- o Fomentar las **pegatinas en vía pública** y las carteleras teatrales en zonas céntricas de tránsito urbano.

- o Realizar **publicaciones** como revistas, panfletos de programación zonal, etc.

- o Impulsar **festivales en espacios públicos** causa impacto y posicionamiento del teatro zonal y deriva en un aumento de público estable para las salas.

TIPS PARA CONQUISTAR NUEVOS PUBLICOS TEATRALES (17*)

- *El público general de los teatros se amplía gracias a los festivales.*
- *El teatro puede ser la única opción de salida en las regiones donde no hay cines u otros entretenimientos.*
- *Hay una masa de público joven que se inclina por la varieté y el clown cómico.*
- *Muchas parejas van a ver teatro como salida nocturna.*
- *El teatro para niñxs es de los más convocantes.*
- *Muchos espacios se abocan a programar obras para las niñeces en vacaciones de invierno.*



Las Redes en la construcción de políticas participativas

El movimiento cultural independiente que sostiene actividades culturales autogestivamente en los territorios, se inscribe en las demandas ciudadanas al Estado por garantizar el Derecho a la Cultura. Estas redes reclaman al sector público la puesta en valor de su trabajo. Piden que se incluya la labor de los espacios culturales locales según el paradigma participativo de la gestión de lo público. Su fuerza consiste en reunir una importante experiencia en acciones colectivas.

Las personas organizadas en redes se reúnen con periodicidad semanal, mensual, o cuando surge un hecho de interés en común. Una red cultural es una estructura móvil y flexible, donde lxs actores dialogan y deciden qué hacer según la situación del contexto o coyuntura. Es decir que están preparadas para actuar con inmediatez y dar respuestas a partir de sus realidades.

Las redes son no burocráticas y deben seguir así para mantener el espíritu que las mueve. El espacio tiempo de asamblea es para el fluir de las palabras, es donde se da forma a las ideas de todxs en una síntesis por acuerdo. Los documentos escritos son sólo medios para plasmarlas.

Cuando el Estado brinda mecanismos orientados a atender los intereses de la sociedad las redes culturales ciudadanas avanzan para mejorar las condiciones del campo de la cultura. Promueven la gestión de apoyos para el fomento de las actividades artísticas. Coordinan así acciones con las estructuras administrativas, liderando proyectos e implementando procesos comunitarios participativos.

Mas en cambio, cuando las relaciones con los agentes de la función pública resultan adversas estas agrupaciones se orientan a demandar los derechos que estén en falta. Históricamente se organizan resistiendo los embates neoliberales. Y ante conflictos como recortes presupuestarios, cuando se incumplen compromisos asumidos, las redes independientes tienden a generar petitorios, campañas y movilizaciones. Las redes son catalizadoras de demandas por políticas públicas de protección y apoyo al sector cultural en los contextos de crisis económica.

Por eso entre estas asociaciones y el Estado fluctúan la colaboración

y el distanciamiento, la confianza y el debate, la cooperación y la resistencia. Incluso hay redes que se han negado a establecer vínculos con el sector estatal, para posicionarse en una posición crítica por considerar que no se dan condiciones favorables a ninguna negociación real. Esto responde a una dialéctica de negociación/ tensión que se establece entre los intereses ciudadanos y las lógicas que operan en los gubernamentales, en cada contexto determinado.

En cuanto a las redes teatrales territoriales, la hipótesis principal es que aplican unas dinámicas organizativas particulares, alternativas para el trabajo asociativo de base. Así nos enseñan un camino estratégico en la construcción de políticas por parte de la ciudadanía, logrando que el sector gubernamental a lo largo del tiempo cumpla con sus demandas.

Esto lo hacen primero canalizando dichas demandas, mediante las mencionadas asambleas participativas. En algunos casos, no pocos observados históricamente, han obtenido la aprobación de leyes y conquistado la implementación de organismos públicos con presupuesto especial para la mejora de las políticas teatrales. Esto lo han hecho formando asociaciones con registros jurídicos, como veremos en el caso del Consejo Provincial del Teatro Independiente, en el siguiente capítulo. Con una serie de métodos estratégicos colectivos han logrado formular claramente petitorios, hacer que avancen los documentos de gestión legal en las cámaras. Todo con la modalidad del lobby social, a la vez que realizando movilizaciones y

Se observa en las redes culturales que han sido y son promotoras de políticas públicas, las siguientes características:

- *Conocimientos sobre Política y legislación*
- *Capacidad de análisis histórico y de coyuntura*
- *Identidad territorial*
- *Asociativismo*
- *Habilidades comunicativas*
- *Mirada estratégica*
- *Conocimientos sobre gestión cultural*
- *Talento creativo*

promoviendo la difusión pública de sus pliegos. Otra estrategia del campo teatral es hacer públicas las demandas mediante una campaña, por ejemplo con la adhesión de personalidades destacadas.

TERRITORIALIDAD DE LAS REDES CULTURALES

Como las redes culturales regionales se componen de artistas y encargados de espacios culturales que trabajan en localidades cercanas entre sí, estos habitan un radio cercano con sus públicos. Comparten entonces realidades cotidianas, condiciones de vida, identidad y costumbres locales. Esta proximidad es clave para la elaboración de políticas culturales.

Estos grupos participan intrínsecamente en el entramado de organizaciones locales. Al construir los proyectos se alían a diversos agentes activos de las instituciones, tejen vínculos y generan circuitos comunitarios. Esto se ve especialmente cuando una red teatral organiza festivales con obras que se realizan en distintos espacios de su región. Las obras pueden presentarse en Escuelas, Clubes, Plazas, Centros Culturales, Bares o espacios no convencionales de la Ciudad o Pueblo. En sus proyectos las redes también gestionan convenios con Universidades y gobiernos Municipales por financiamientos o apoyos en diversos recursos.

Gestión entre Redes y Municipalidades

Como se mencionó la territorialidad es la base en la que se asienta la participación. Por lo tanto, para la gestión es necesario que las gobernaciones municipales estén al tanto de los trabajadores territoriales con trayectorias de mérito de trabajo en la comunidad. En este sentido pueden dar apoyos de recursos, permisos, habilitaciones oportunamente. También pueden dar reconocimientos, apoyos simbólicos, ya sean Premios o declarar de Interés Cultural. La gestión de estos beneficios puede hacerse con decisión política oficial. Por eso se solicitan facilidades y evitar dificultades de índole burocrática.

En principio lo necesario es que se favorezca el diálogo para realizar diversos Convenios. Esto se hace entre un representante de las Redes locales de artistas y un representante del Municipio o el área de gestión correspondiente. Algunos ejemplos de Convenios son: la interven-

ción artística en espacios públicos; ceder infraestructuras para la actividad artística a modo de comodatos, en espacios que sean aprovechables; eximir del pago de Impuestos Municipales; facilitar la aprobación de Habilitaciones para Salas y Centros Culturales, entre otras.

Se pueden generar campañas gráficas callejeras en áreas urbanas por ejemplo cuando una Red Cultural hace un gran Festival en distintos barrios, ya que amerita una gran convocatoria de público. La idea es que en los espacios visibles, donde hay una cotidiana circulación de personas, se ubiquen carteleras culturales locales. En estaciones de trenes, en avenidas y en diversos centros sociales. El alcance de estas vidrieras de alta circulación tiene un efecto superlativo en la ampliación de públicos para el Teatro Independiente zonal.

Se requieren para eso Permisos y cubrir costos de impresión gráfica, ya que la gobernación suele contar con máquinas o servicios de imprenta que hacen descuentos importantes. En la misma lógica de colaboración para los eventos se pueden hacer préstamos de escenarios y equipos de sonido.

Las Municipalidades son el ámbito clave para trabajar la territorialidad, pero usualmente continúan sin incluir en sus grillas de programación las ofrecidas por lxs artistas locales. Lamentablemente tampoco cuentan con mecanismos estables para articular con encargadxs de espacios culturales independientes. No realizan convocatorias, certámenes o concursos. Y en general resulta complejo concertar reuniones cuando los agentes de la cultura las solicitan. Los Municipios son las áreas gubernamentales de cercanía y son el nexo más directo entre un gobierno y los espacios culturales locales independientes.

Ética económica del interés común

El Teatro Independiente de nuestras regiones tiene como política mantener precios populares en las entradas. Se usa muchas veces el pago a voluntad, sea “al sobre” o “a la gorra”. La intención es incluir un mayor número posible de espectadores para alcanzar los ingresos esperados y a su vez poder ser inclusivos, viendo el acceso a la Cultura como un Derecho.

Las redes que administran subsidios estatales portan con respon-

sabilidades sobre la distribución de los fondos públicos. El interés que se busca en los presupuestos participativos es distribuirlos de forma descentralizada y lo más equitativamente posible. Hay redes que distribuyen los apoyos económicos entre los grupos de su región para compensar desigualdades. Se busca favorecer prioritariamente a Salas ubicadas en zonas de menores ingreso económico, o que tienen alguna urgencia en lo edilicio, o técnico, para equipar a las Salas con criterios de igualdad entre centro y periferia.

Las Redes declaran las rendiciones de gastos públicamente, generalmente por sus plataformas oficiales. Por otra parte, cuando se observan irregularidades en el empleo de las inversiones desde el gobierno, los grupos reunidos plantean una posición de reclamo. Publican formalmente peticiones y toman diversas acciones para resolver las necesidades colectivamente.

Historia de una construcción colectiva

LA FIESTA NACIONAL DEL TEATRO

Este encuentro fue la primera instancia federal de articulación de lxs teatrístas argentinxs. Desde 1983, con el regreso de la democracia, comenzaron a realizarse las *Fiestas Nacionales del Teatro*, por iniciativa de la *Secretaría de Cultura de la Nación*. Porque este arte se identifica como una tendencia creativa en toda Argentina, y en ese tiempo canalizó una necesidad de expresión para el pueblo. Desde sus inicios la dinámica del certamen consistió en la presentación de espectáculos de diversos puntos del país, donde se presentan obras a precios populares, a lo largo de cuatro o cinco días. Los primeros encuentros se hicieron bianualmente, en el *Teatro Nacional Cervantes*. Las obras las seleccionaba cada Municipio del país y los elencos se movilizaban desde las distintas Provincias.

La *Fiesta Nacional* favoreció el intercambio de experiencias y de ideas para apoyar el teatro independiente de los territorios. Y se visualizó la necesidad colectiva de generar políticas estatales especialmente para el sector teatral independiente, que fueran federales y descentralizadas, más allá de las ofrecidas hasta el momento por la Secretaría de cultura nacional.

⇒ En 1985 se hizo el denominado “*Congreso Nacional Argentino*”, en el cual se tomó como eje importante la cultura. Hubo una gran participación de personas interesadas en promover el sector teatral y se empezó a reclamar por un instituto que se dedicara especialmente a la promoción del teatro nacional.

⇒ Ese año el senado aprobó el primer proyecto para una ley nacional de teatro, pero no se concretó en su curso parlamentario.

⇒ Entre los años 85’ y el 90’ la *Fiesta Nacional del Teatro* se llevaba a cabo en el *Teatro Nacional Cervantes*. En 1991 por primera vez se dejó de realizar en la Ciudad de Buenos Aires, se hizo en *Santa Fe* y las siguientes fueron rotando cada año. En 1992 se hizo en *Mar del Plata*, *Mendoza* 1993, *Tucumán* 1994, *La pampa* 1995, *Entre Ríos* 1996, *Catamarca* 1997, *Rosario* 1998, *Córdoba* 1999,

Salta 2000.

⇒ A través de los sucesivos encuentros lxs teatrístas fueron entramando redes entre sí y estableciendo Delegaciones Provinciales de Teatro. Antes de eso los elencos eran seleccionados por cada Secretaría de Cultura Provincial. A partir de este proceso se estructuraron comisiones federales de trabajo especialmente vinculadas a la actividad escénica.

⇒ De 1993 a 1997 se implementan los Premios a personalidades destacadas del Teatro Nacional.

⇒ Fue en el año 1994 cuando se sancionó la *LEY NACIONAL DEL TEATRO Nº 24.800* y se impulsó la creación del Instituto Nacional del Teatro.

⇒ Ya desde 2004 la *Fiesta Nacional del Teatro* deja de hacerse en las ciudades capitales provinciales para trasladarse al llamado “interior del interior”.

La *Ley Nacional del Teatro* se obtuvo como resultado de un largo recorrido por la conformación de una coordinación federal. La *Ley del Actor e Intérprete Nº 27.203* fue aprobada en 2015. El *CPTI, Consejo Provincial del Teatro Independiente*, también se logró como resultado de esfuerzos colectivos. En niveles provinciales y municipales del país, las Redes Teatrales Independientes promovieron Normativas y Ordenanzas *ad hoc*.

Las **Fiestas Provinciales** son las instancias donde se vienen haciendo las selecciones de las obras que compiten en la Fiesta Nacional. En la Provincia de Buenos Aires se organizan, desde 2010, los **Encuentros Regionales** en el marco del CPTI. Luego entonces se articulan a la Fiesta Provincial y a la Nacional, donde circulan los elencos ganadores. Contar con estos concursos da múltiples beneficios para descentralizar y expandir el campo teatral en los territorios.

Lo que aportan las Fiestas del Teatro:

- Brinda posibilidades abiertas de acceso.
- Produce puestos de trabajo para los elencos, juradxes y técnicos.
- Los premios aportan prestigio y oportunidad de difusión.
- Generan el reconocimiento mutuo entre artistas, el intercambio de saberes y contactos.
- Promueven la circulación de elencos para programar obras en salas y festivales. Así los circuitos de presentaciones se amplían y se jerar

quizan espacios de presentación de distintas zonas.

- Los jurados son profesionales reconocidos de la dirección escénica. Hacen análisis y devoluciones críticas a las obras presentadas al certamen. Esto puede aportar ideas de mejoras para la calidad de las producciones.

FETIBO: FEDERACIÓN DE TEATRISTAS INDEPENDIENTES BONAERENSES

La primera gran red de teatros de la Provincia de Buenos Aires

La Ley Provincial de Teatro Independiente, 14.037, fue una conquista colectiva. Promulgada en 2009 dio inicio al *Consejo Provincial de Teatro Independiente, CPTI*, al siguiente año. Sin embargo, pocos saben que esta política pública de estado se implementó gracias al trabajo de lxs teatristas independientes organizados desde los diversos territorios de la Provincia. Que se impulsó a partir de una demanda histórica por recursos públicos de apoyo a la actividad escénica. Se trató de un reclamo al gobierno, que centralizaba los recursos para todo el territorio nacional, que rinda cuentas transparentes y distribuya los fondos equitativamente, a través de nuevos mecanismos de control.

El reclamo se transformó en la organización de una gran asociación de toda la Provincia de Buenos Aires. Compuesta por un entramado de redes locales que enviaban sus representantes a reunirse en el marco del FETIBO, Federación de Teatristas Independientes Bonaerenses.

Su primera delegación se presentó en 1991, y comenzó a reunir adhesiones transitando por diferentes eventos teatrales. Durante la Fiesta Nacional del Teatro en Santa Fe comenzaron a sumar asociadxs. Con asociaciones de la Capital Federal que se reunían esos tiempos en el Centro Cultural de la Cooperación: *Asarti*, *La Calle de los Títeres*, *el MATE*, *Cocoa* y más.

El primer proyecto para una Ley Provincial de Teatro se presentó en la Asociación Argentina de Actores. Allí se repartieron planillas y se reunieron firmas, para convertirlo en un documento de petición oficial, por el mecanismo de petitorio ciudadano. La presentación de FETIBO como asociación que nucleaba estas demandas se hizo en 2002 en el Festival Nacional de Teatro en Mar del Plata. La inauguración se hizo en el Centro Cultural Séptimo Fuego, un lugar de referencia para la organización.

El proyecto de esta red consistió de darle forma a una propuesta que sintetice la voluntad colectiva. Que esto se dé por consenso, en un territorio tan extenso con tan diversas realidades fue una verdadera proeza. Si logró realizarse fue por la claridad de visión en común, que respetó un proceso de largas etapas que llevaron más de una década.

Primero FETIBO, como asociación civil, promovió la creación de redes teatrales locales, que representaban a lxs grupos teatrales de las diferentes regiones de la provincia. Con el cometido de promover las políticas por la vía ciudadana las entidades locales se registraron con personería jurídica. Se organizaban localmente y a su vez formaban parte de FETIBO, enviando sus representantes, quienes se conformaban en el Consejo Directivo Federativo. Este nucleaba a los representantes regionales y subdelegados que se reunían periódicamente en los distintos puntos de la provincia, los cuales iban rotando. Al menos un representante de cada red participaba en las reuniones presenciales, atravesando amplias distancias geográficas.

Entre 2004 y 2005 se efectuaron ocho reuniones en las ciudades de: Mercedes (Norteatro) con asistencia de 10 asociaciones, Lomas de Zamora (Surco) con 6 asoc, Chacabuco (atenob) 7 asoc, Tandil (atcb) 7 asoc, Moron 7 asoc, Lujan 7 asoc, Mar del Plata 7 asoc, y Vicente Lopez 7 asoc.. Otros encuentros fueron el 2do. Congreso Provincial de Teatristas Independientes y el 1er. Festival de Teatro en la ciudad de Tandil 2004, con la asistencia de 9 asociaciones y aproximadamente 30 delegados congresales que trabajaron en tres comisiones (18).*

Al inicio se presentó *ATECO, Asociación de Teatristas del Conurbano*, con la intención de ser representantes de una gran diversidad de regiones. Se había creado en la localidad de Chacabuco y fue promoviendo asambleas en distintos puntos entre 1998 y 2006 y organizó diversos festivales mediante el apoyo del Instituto Nacional del Teatro. El principal foco de esta organización fue lograr la distribución de los subsidios desde el INT, y ese logro fue significativo (Lifschitz; 2018).

Sin embargo, en el Conurbano hay una gran diversidad de realidades e identidades teatrales y los diferentes territorios querían tener sus propios representantes. Entonces conformaron variadas redes, conformadas por regiones. Para el Sur se constituyó la asociación *SURCO*, con los grupos que venían anteriormente con El arca y GRITELLO. Otra fue *ACTUO, Asociación Conurbano Teatristas*

Unidos del Oeste. ATECO fue la que representó a las localidades de Florida y Vicente López.

En otras áreas de la Provincia encontramos varias organizaciones en red con gran participación que resultan de referencia en sus trayectorias. La *Asociación de Trabajadores del Teatro de la Región Atlántica*, ATTRA es una de gran relevancia. Así como ATEPLA, la *Asociación de teatristas del Plata*. Y una labor de gestión destacada se ha desarrollado en las regiones de Tandil, Bahía Blanca, Saladillo, entre otras.

Con el paso de los años y las sucesivas reuniones, estas agrupaciones fueron plasmando un programa estratégico para el desarrollo del Teatro Independiente. Elaboraron documentos y pliegos de petición para que estas ideas se traduzcan en marcos legales gubernamentales que apliquen a toda la Provincia. Lograron llegar a instancias oficiales haciendo insistentes pedidos a lxs funcionarixs públicxs.

A través de las sucesivas reuniones FETIBO logró desarrollar un **plan de acciones** que se llevarían a cabo paso a paso para impulsar sus reclamos.

CAMPAÑA NACIONAL por el INT

AUTARQUÍA PLENA LEY 24800

AUDITORÍA: queremos saber cómo se manejan los fondos

REPRESENTANTES PROVINCIALES

que sean elegidos por voto directo de los teatristas, que no puedan permanecer en el cargo por más de un período consecutivo, rentados: no queremos escuchar nunca más que estos puestos ad honorem sean excusa para no realizar las gestiones para las cuales fueron elegidos

en todas las salas del país, en cada ensayo,
en cada función, en cada evento...

APOYA ESTA CAMPAÑA CON TU FIRMA

convoca

FEDERACIÓN TEATRISTAS INDEPENDIENTES BONAERENSES



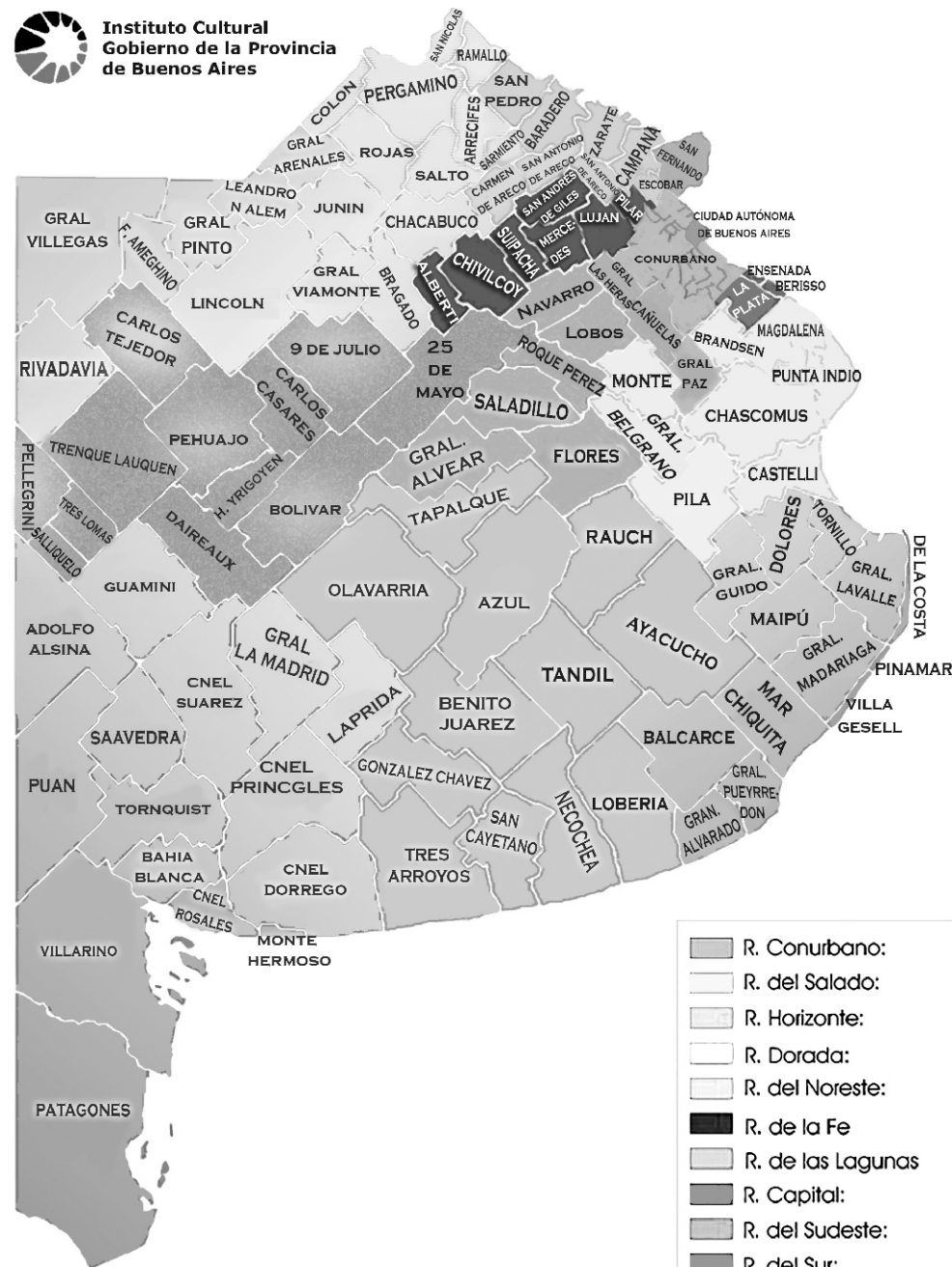
solicita más planillas a fetibo_cc@yahoo.com.ar

ATECO Asoc. Teatristas Conurbano - UTENOR Unión Teatristas del Norte Conurbano
ACTUO Asoc. Conurbano Teatristas Unidos del Oeste - SURCO Teatristas Sur Conurbano
ATENOS Asoc. Teatristas del Norte Bonaerense - ATTRA Asoc. Trabajadores del Teatro Región Atlántica
ATS Asoc. Teatristas Sur Bonaerense - AICB Asoc. Teatristas del Centro Bonaerense
ATEPLA Asoc. Teatristas de La Plata - NORTEATRO Teatristas del Norte Bonaerense

Las áreas regionales que fueron definidas por los colectivos autoconvocados luego se plasmaron en un **mapa provincial**. Con ello se definía la regionalización oficial, marco para la repartición federal de los fondos para el Teatro



Instituto Cultural
Gobierno de la Provincia
de Buenos Aires



Total de Habitantes de la
Provincia de Buenos Aires
17.569.053 (Censo 2022)

- R. Conurbano:
- R. del Salado:
- R. Horizonte:
- R. Dorada:
- R. del Noreste:
- R. de la Fe
- R. de las Lagunas
- R. Capital:
- R. del Sudeste:
- R. del Sur:
- R. de las Sierras y Atlántico Sur
- R. de los Vientos:

La campaña de FETIBO convocó una muy importante cantidad de teatristas. Con el tiempo y el sostenimiento de una visión en común, se lograron implementar nuevas políticas. La unidad colectiva, participativa, fue el modo en que se logró que la decisión política sea implementar una nueva entidad de gobierno, que trabaje sobre las demandas en cuestión.

CONTEXTO DE ÉPOCA

Para comprender las circunstancias en que se dio semejante fuerza de iniciativa, de parte de una organización en red de base ciudadana, es importante entender lo que sucedía en esa época a nivel sociopolítico. Ya a mediados de los 90' y principios de los 2000 se desarrolló en Argentina un período donde las desigualdades estructurales y la exclusión empezaban a notarse fuertemente. Fue una época de efervescencia en cuanto a demandas de la población. El estallido de reclamos callejeros ocurrido en *Diciembre de 2001* devino de un proceso de crisis económicas severas y el desencanto masivo por las instituciones oficiales. Esto decantó en una pérdida de legitimidad y de representatividad del sistema político gubernamental.



Como contrapartida emergieron múltiples tipos de organización de base alternativas para darle respuesta a necesidades sociales por otras vías. Se construyó un proceso asociativo de altísima participación y comenzaron a tomar forma acciones solidarias, comunitarias y territoriales. Un caso emblemático fueron las fábricas recuperadas por los trabajadores. Los clubes del trueque aportaron a una economía alternativa para la supervivencia de las personas. Los grupos de asambleas populares se reunían en las plazas. Se articulaban con murgas, bachilleratos populares y medios locales. Surgieron las *Ferias del Libro Independiente* y el *movimiento de teatro comunitario* que fueron reflejo de cambios de paradigma en lo cultural como construcción colectiva. Sectores importantes de la ciudadanía pasaban, con estas iniciativas a tomar un rol activo para

resolver los problemas comunitariamente y de modos creativos. Por su parte se observa que el *Movimiento Teatral Independiente* ha sido activo frente a diversas coyunturas en nuestra historia. Y se venía organizando en forma de asambleas, partiendo siempre de la organización en red para trabajar en la promoción de políticas culturales. Sin embargo, en la época mencionada la convocatoria se dio de manera espontánea y el interés general por participar impulsó la coordinación de acciones en un mismo período.

Ante el ajuste mas grande a la cultura la mayor movilizacion

En 2001 la *Fiesta Nacional del Teatro* no se concretó por cuestiones presupuestarias. En el mes de noviembre el entonces ministro de economía Domingo Cavallo anunció el recorte del 87% de los fondos para la cultura. Se generó entonces un gran reclamo a nivel nacional. La *Coordinadora de Trabajadores de la Cultura* reunió adhesiones de diversas asociaciones en todo el país. Se realizó una manifestación masiva al Congreso y los micros llegaban con agrupaciones de todas las provincias. Dieron su discurso actores reconocidos como Alfredo Alcón, Norma Aleandro y Norman Brinsky. Se hizo una intervención masiva con disfraces, títeres gigantes y carteles, y una instalación de ataúdes negros con la leyenda "Que no nos maten la cultura". En ese tiempo hubo referentes de la FETIBO que se presentaban a reclamar en la Secretaría de Cultura y en el Congreso ante diputados. Les pedían informes de gestión sobre los destinos de los fondos.



Luego se instaló el Corralito y la situación de crisis se agudizó, abriendo el reclamo popular por un cambio en los órdenes del poder. Esa época fue particularmente activa como aprendizaje de nuestra base social. El teatro independiente tomó presencia en las calles y plazas para apoyar las causas de diferentes sectores sociales. Se actuó en asambleas barriales, comedores, clubes del trueque, fábricas recuperadas, etc. Contra recortes de sueldo, por la educa

ción pública, cultura, trabajo y salud, etc... Se hizo mucho teatro, a la gorra, siendo espejo de una sociedad que se debatía y reflexionaba sobre las representaciones y narrativas de su historia e identidades. El teatro fue parte de un movimiento transformador que buscaba recuperar el tejido social alternativo al individualismo de la lógica neoliberal. Varias de estas cuestiones aún están vigentes como tensiones que atraviesan a la Argentina.

CAMPAÑA POR UNA LEY PROVINCIAL DEL TEATRO INDEPENDIENTE

En resumen, las estrategias colectivas que se llevaron a cabo fueron:

- **Reuniones con funcionarios públicos**

Se presentaban documentos de proyectos para una Ley Provincial del Teatro. Se trabajó con el Instituto Nacional del Teatro. Se dirigían notas y pedidos de audiencia a Presidencia de la Nación y a las comisiones de cultura de la cámara de Diputados y de Senadores.

- **Convocatoria a colectivos teatrales de toda la provincia**

La visión principal del trabajo en Redes es lograr la participación como clave, sabiendo que esto repercute en la toma de decisiones políticas. La apropiación de estos principios por parte de lxs teatristas se dinamizó en las diferentes localidades. Se movilizaron marchas, festivales en el espacio público y asambleas regionales de distintas redes.

- **Estrategias de comunicación**

Se difundió el documento a través de mailing, foros y medios de comunicación. Se hacían charlas con elencos donde se les entregaba el material impreso para hacer volantes y publicar localmente.

También aportó el pronunciamiento a favor de ciertas personalidades famosas que a su vez formaban parte activa de los proyectos. Actores reconocidos públicamente colaboraban con la difusión del reclamo. A través de entrevistas con medios de prensa, radio locales y nacionales lxs artistas referentes de la campaña daban visibilidad a la misma.

La fundación del CPTI

En abril de 2009 se declaró oficialmente la Ley Provincial del Teatro Independientes, Ley N° 10.931, para apoyar a los 134 municipios de Buenos Aires. En la presentación pública hubo una gran concurrencia de teatristas de las diversas localidades. Los oradores consideraron de buen augurio la presencia de tantos actores en la sala.

Se lanzo en la Casa de la Provincia de Buenos Aires el Proyecto de Ley de Teatros Independientes. Participaron de la convocatoria los Señores, Lito cruz, Pacho O ´ Donnel, Juan Carlos Gene, Roberto "tito" Cossa (Argentores) Victor Laplace, el Diputado Provincial Juan Jose Cavallari y por el Teatro Independiente Nuevejuliense Luis Belloni. (publicado en la web Teatralizarte).



Abrió el discurso inaugural Pacho O'Donnell, Ex secretario de Cultura de la Nación, quien estuviera a cargo del histórico *Programa de Cultura en Barrios*, en Ciudad de Buenos Aires. Esta fue una política cultural que descentralizaba la cultura para estimular la creatividad de las personas y regenerar el tejido vincular en los primeros años del regreso democrático. Pacho también fue parte importante del impulso del CPTI, que porta el mismo espíritu. En el acto de apertura narró la trayectoria que requirió lograr el avance de la Ley.

Planteó que la historia de una Ley del teatro que abarque todo el país habría comenzado quince años antes, cuando nombró a Lito Cruz como director nacional de teatro. En ese tiempo, contó, aún estaba en juego la Ley Nacional del Cine. Esta se implementó en su gestión y se esperaba poder sancionar seguidamente la del teatro.

Leyes ocupadas de proteger, fomentar y federalizar la producción creativa de nuestras narrativas colectivas.

Pero hubo que replantear el modo de financiamiento que se suponía igual al del cine. Se quería que el organismo recaudara un porcentaje por las entradas vendidas. Esto no debía ser así dada la diferencia de costos y beneficios entre el cine y el teatro como sistemas de producción.

Se definió entonces que los recursos para el teatro salgan del juego y del Comité General de Radiodifusión, CONFER, el cual recaudaba fondos de las empresas privadas de radio y televisión para financiar los medios públicos. Pero los medios privados se opusieron, ejerciendo influencia en el gobierno, el llamado "lobby", tratando de evitar que se apruebe.

Fue entonces cuando entró en juego la acción de lxs teatristas, ya históricamente organizadxs. En una amplia movilización lograron que la cámara legislativa refrendara la decisión de detener la normativa. Y, en coordinación con Secretaría de Cultura y con la Dirección del Teatro, se impulsó la declaración de la Ley Nacional del Teatro.

Se ve así la implicancia de ambas instancias, la social de base y la de agentes del gobierno, quienes iban viendo por qué comisión legislativa estaba y presionaban para que avance el proyecto. Es de destacar la implicancia de Lito Cruz en todo este proceso, quien tuvo un gran protagonismo en las gestiones por el CPTI y fue su primer director.

La fuente de presupuesto para el CPTI se definió con el criterio de evitar nombrar una suma fija. En la ley se especifica que se trata de un porcentaje de la Lotería de la Provincia, repitiendo la buena experiencia de la financiación de la ley nacional del teatro. Odonell remarcó que, aunque el presupuesto resulte acotado, la idea era que no solo se trate de un apoyo económico, sino que la entidad atienda consultas, acompañe y forme a lxs representantes regionales.

Se continuó el foro con las palabras de Juan Carlos D'amico, el entonces presidente del Instituto Cultural de la Provincia. Mencionó que las leyes tienen que ser perfectibles y que para eso tienen que mostrarse públicamente. Deben estar abiertas al debate para que la comunidad destinataria plantee las mejoras pertinentes.

Roberto "Tito" Cossa, como representante de ARGENTORES, señaló la Ley Nacional del Teatro como antecedente y remarcó la

importancia que tuvo para las salas y los nuevos grupos de todo el país. Ya que, afirmó, potenció la dramaturgia nacional en tanto destacó el valor de que los autores argentinos, que reciben su apoyo. El dramaturgo celebró que esta ley se pudiera trasladar a la provincia, lamentando haber tenido que esperar tanto. Así como afirmó que la fuerza de la participación es lo que ha logrado históricamente que los gobiernos asuman que:

La cultura no es un lujo, la cultura no es un pasatiempo, la cultura no es una frivolidad, la cultura es una necesidad del ser humano. Trabaja sobre el imaginario colectivo, forma pensamiento, conductas y lo más importante, le da la identidad a un pueblo. De todas maneras, estamos acostumbrados, ya saben, nunca nos regalaron nada.

ETAPAS DE GESTIÓN DEL CPTI

Primera etapa: del 2010 al 2015

Desde el primer ciclo de implementación de las políticas del CPTI, se desarrollaron procesos participativos territoriales en varias regiones de la provincia. Las redes y asociaciones formadas anteriormente aprovecharon las líneas de subsidios para generar grandes proyectos. Estos fueron empezando a encontrar sus dinámicas propias de aplicación en las manos de lxs artistas escénicos en sus localidades. **Se generaron festivales de distinto tipo, carteles teatrales, promociones de obras y talleres en formato gráfico y web.** Hubo líneas para realizar publicaciones editoriales de dramaturgia y se comenzaron a promover inversiones para **capacitaciones, giras y coproducciones.**

En esta época se aprovecharon fuertemente los subsidios para **refaccionar la infraestructura edilicia** de los Teatros, y a su vez para **equipar técnicamente a las Salas** con iluminación y sonido. Sobre todo, la aplicación de las políticas del CPTI fueron impulsos que dinamizaron una fuerte tendencia de crecimiento de los circuitos locales en las periferias. La producción teatral creció y se descentralizó con apoyo de políticas federales. Más gente se acercó a ver teatro, que antes no lo habían hecho o que no conocían aún a lxs

artistas de sus localidades. También se observa que hubo una tendencia creciente de formación en artes escénicas, tanto de forma profesional como a nivel amateur, ya que muchas personas valoran el teatro como práctica que aporta habilidades expresivas. Las políticas del CPTI se asentaron en esos años también en **la estabilidad económica general que daba mayor acceso a la población a invertir en salidas culturales y recreativas**. Y sobre esas bases se aceleró un gran desarrollo para el trabajo de lxs artistas, con la posibilidad de hacer inversiones en técnica, difusión, etc. Lo que redundó en la calidad y variedad de las puestas.

Reformas en el CPTI entre 2016 y 2019

Un cambio de gobierno y de voluntad política

Cuando el gobierno de este período abordó la gestión pública se impusieron transformaciones forzadas en la estructura del organismo. La rivalidad entre tendencias políticas y la tensión de intereses atravesó los conflictos presentados en dicha etapa. Ya que el mandato interrumpió la forma en que se venía trabajando. Hubo una reasignación de representantes regionales, desconociendo los elegidos previamente. Con lo cual se desvirtuaron los mecanismos de interlocución desde los territorios con los nuevos funcionarios, haciendo que la comunicación con las asociaciones se vea interrumpida abruptamente. El CPTI así dejó de responder a una lógica democrática.

La provincia quedó dividida en 15 regiones culturales hasta que por la resolución 127 Alejandro Casavalle, quien asume luego del cambio de gestiones en la provincia y en la nación, las ajusta a las 8 regiones electorales de la provincia. Es por demás llamativo que una resolución de un organismo del ejecutivo provincial pueda modificar sustancialmente a una ley aprobada por la legislatura provincial (Lifschitz; 2018).

Los principales problemas fueron a nivel económico:

- INCUMPLIMIENTOS en la entrega de subsidios aprobados en el período anterior y
- TARIFAZOS, excesivos aumentos de los precios de servicios públicos, subas de alquileres e inflación que generaron un desbalance en las economías de los espacios culturales.

Muchas de las redes teatrales ya establecidas, incluso antes de que existiera el CPTI, fueron claves en el desarrollo de sus políticas en los territorios. Entonces ante esta situación se vieron instadas a generar distinto tipo de acciones. Publicaron comunicados de denuncia sobre las irregularidades administrativas, planteando que la entidad estaba intervenida y que había una intención política de desmantelarla.

La **dimensión macroeconómica** afectó duramente al teatro independiente, como a toda la sociedad argentina. En esta época el país reinició un nuevo ciclo de endeudamiento con el Fondo Monetario Internacional, de modo que se volvió a implementar la cara más cruda del modelo neoliberal. En forma acelerada comenzó un proceso de recesión, devaluación de la moneda local e inflación en los precios de los productos. Como se sabe, en tiempos de crisis el consumo cultural pasa a un segundo plano frente a los aumentos del costo de la canasta básica. A su vez los llamados “tarifazos” consistieron en un gran encarecimiento de los impuestos de los servicios energéticos, lo que redundó en aumentos de los costos de mantenimiento de las salas teatrales.

A esto se sumó como agravante la falta de cumplimiento de los subsidios previamente asignados. Hubo un cambio en las pautas ya que antes para solicitarlos era a tiempo vencido y se pasó a pedir con anticipación. Muchos teatros quedaron con deudas en ese período, lo que significó una gran descapitalización que hacía complejo incluso su sostenimiento.

Muchas de las redes teatrales se convocaron en asambleas, se ocuparon de organizar las demandas y empezaron a generar instancias de reclamo. En junio de 2016 se movilizaron hasta la ciudad de La Plata a las oficinas del Consejo para reclamar en contra de la reducción de regiones y del ajuste presupuestario en cultura.

Algunas redes de teatristas decidieron no adherir al Festival Regional ni al provincial, ya que pretendía proyectar una imagen de continuidad de la labor del Consejo. En cambio, se realizaron los “Contra Regionales”, en abierto distanciamiento con las políticas vigentes. Se hicieron dos Congresos de redes teatrales en 2017 y 18, en donde se expresaron las posiciones del teatro independiente de la provincia respecto de dicha situación.

En estos tiempos empezaron a gestarse encuentros de foro online, reuniones en el entorno virtual, que produjeron la construcción de una nueva instancia de unión entre trabajadores de las artes escéni

cas: la **Red de Salas de la Provincia de Buenos Aires**. Desde allí se tomó una posición autónoma que buscaba aunar diversas voces de toda la provincia y relevar las verdaderas situaciones de cada región. Surgieron las primeras estrategias para mantenerse solventes y contar con las redes como lugar de contención ante esos cambios.

La tercera gestión

Al principio de 2020 asumió un nuevo mandato de gobierno, el cual sí permitió recuperar los caminos anteriormente trazados en el modo de organizar el Consejo. Se reasignaron los cargos con un criterio acorde a lo marcado por la Ley y la política institucional se reabrió al diálogo. Las redes siguieron reclamando lo adeudado al nuevo gobierno y pidiendo apoyos, que fueron llegando para apalear las dificultades.

Pero un tiempo después se inició el **período de aislamiento social por la pandemia de Covid, en 2020, que obligó a detener por completo la actividad teatral**. Esto colocó a la política pública en un lugar preponderante para apalear la situación. Se reelaboraron planes, esta vez para evitar que cierren los espacios culturales y afrontar la coyuntura económica. La actividad principal de las redes teatrales fue demandar los rescates para sostener a lxs espacios y a garantizar la supervivencia de lxs trabajadores escénicos mientras no se podían generar ingresos. La solidaridad fue fundamental para el sostenimiento mutuo, para encontrar respuestas y soluciones, y por la necesidad de conexión interpersonal.

La **declaración de la "Emergencia Cultural"** se transformó en una demanda unívoca de todo el campo del arte y la cultura independiente. Varios dueños de salas afirman que, en esos tiempos el Instituto Nacional del Teatro aportó financiaciones claves para no cerrar definitivamente, como en los casos en que se sostenían por alquileres, o acumulaba impuestos impagos. La Emergencia cultural se declaró para cubrir dichos gastos y hasta fue crucial la repartición de bolsones de comida. Programas como el IFE, Ingreso Familiar de Emergencia fueron fundamentales en este sentido.

A mediados del 2021, poco a poco se fue volviendo a iniciar la actividad escénica y a abrirse las salas. Lamentablemente hubo algunos espacios que no pudieron resistir el duro golpe económico y cerraron sus puertas. Pero tiempo después, ya entre el 2022 y el

23, vemos que se vienen retomando los avances conquistados en la primera gestión del CPTI. Muchas redes regionales continuaron haciendo festivales y capacitaciones, como lo hacían anteriormente. De hecho durante el año 23 especialmente, las formaciones online se transformaron en una política del CPTI que aporta al desarrollo del teatro independiente de toda la provincia.

Durante esta gestión se observa un avance en la estructura de trabajo del CPTI, como organización. Sus funcionarios, que tienen experiencia en el campo teatral y formaciones acordes a sus puestos, vienen ofreciendo charlas en línea y dando respuestas directas a las consultas que hacen lxs teatristas. En distintas publicaciones por las cuentas oficiales se exponen de forma transparente los montos de fondos invertidos en los distintos programas. La comunicación de la entidad con sus destinatarios y el ida y vuelta que la permea es de destacar dentro de las áreas estatales de cultura.

Sin embargo, aun se reclama que los recursos disponibles resultan limitados. Y quedan reducidos frente al contexto de alta inflación sostenida desde 2015. Otro problema que se observa es el desfase que existe entre el tiempo en que se otorga el subsidio y cuando el monto es entregado efectivamente. Por lo que se pierde una parte importante, teniendo que ir a riesgo con la inversión o ajustando el presupuesto.

A pesar de esto los subsidios resultan importantes en tanto ayudan, dinamizan y estimulan las creaciones. Las redes regionales siguen funcionando en articulación activa con el CPTI, con sentido de pertenencia e implicancia con su propósito sociocultural. De hecho, gracias al modelo de representación directa por consejerxs regionales, este organismo es gobernado con escucha atenta a las demandas de los agentes teatrales territoriales.

Como se dijo en anteriores capítulos, el movimiento teatral independiente de la provincia de Buenos Aires, ha ido creando históricamente sus circuitos de trabajo. En zonas periféricas, colectivamente en distintas épocas y más allá de las políticas de Estado. Y muchxs de quienes ocupan cargos en la gestión fueron antes trabajadorxs del quehacer teatral. Es decir que conocen por experiencia propia las necesidades y características de su campo artístico y territorial.

El CPTI como modelo de gestión

A partir de la creación del instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires en 2003, Ley 13.056, se hizo una regionalización para mapear el territorio bonaerense. Ya en 2010 el Consejo Provincial del Teatro Independiente se presenta como un marco gubernamental democratizante cuya estructura institucional se articula a través de los representantes regionales elegidos por contrastación de antecedentes. Esto permite llegar a lxs productores escénicos de todas las localidades que lo soliciten, de forma descentralizada. Y que los presupuestos públicos se apliquen según las diversas identidades creativas y características de cada contexto.

Lxs funcionarios que se dedican a la gestión de la entidad son **profesionales de trayectoria en el sector escénico**. A través de sus plataformas web y redes sociales oficiales **publican rendiciones de las cuentas invertidas**, exponiendo con **transparencia** las acciones del organismo. A través de videoconferencias se presentan los balances y se fundamentan las decisiones tomadas para los programas.

El organismo se dedica al estímulo de la actividad teatral a través de las diversas **líneas de subsidios**. Estas se abren entre determinadas fechas con requisitos de presentación de la documentación. Dichas líneas de subsidios dan marcos a los grupos para presentar sus proyectos. Las partidas son asignadas para **proyectos de gestión colectiva**- lo que habitualmente aplican las redes- para unipersonales y elencos circunstanciales o estables. Sus fines son para cubrir gastos de producción de **obras**, circuitos de presentaciones y **giras**, organización de **festivales, certámenes y talleres de formación**. Se sustentan los costos de **funcionamiento de salas**, el **equipamiento** y la restauración. Y se concursan también **becas** de estudios, de **investigación, publicaciones y archivos**.

Los beneficios son tanto para salas y elencos teatrales que cuenten con inscripción oficial como para grupos constituidos de hecho. Para ciertas líneas de fondos se pide contar con personería jurídica, títulos de propiedad, etc. Los financiamientos resultan fundamentales justamente para que tiendan a establecerse formalmente en el tiempo, con continuidad.

En cuanto a la presentación para solicitar fondos se evita burocrati-

zar por demás el proceso. El modo de completar los datos no es complejo respecto a otros marcos de concursos por fondos en Cultura. Se observa una mayor simplicidad en el pedido de información y documentos a presentar.

Cuando abren las líneas de financiamiento de proyectos el personal brinda capacitaciones a los grupos teatrales de toda la provincia. Son clases online para completar los instructivos y responder consultas. En ellas se explica la necesidad de cada presentación según el funcionamiento de la administración. Luego se hace un seguimiento y se comunican los tiempos en que el otorgamiento se hará efectivo. Y ante cualquier duda se responden por las redes o lxs representantes regionales se ocupan de despejarlas.

LOS PROYECTOS COLECTIVOS

La Ley Provincial prevé ***formas participativas y descentralizadas en la formulación y aplicación, respetando las particularidades locales y regionales y la transparencia de los procesos y procedimientos de ejecución*** (Art. 12). Este marco permite que los grupos de diversas regiones organizados en redes aprovechen los presupuestos desde estrategias de aplicación propias para implementar políticas regionales.

Así, como hemos estado narrando, las redes teatrales se encargan de definir grupalmente la inversión o parte de la misma entre las líneas de subsidio publicadas. En los encuentros de **asamblea** se observa cómo el debate grupal permite plantear propuestas e hilar fino sobre la aplicación de los proyectos. En grupo se evalúa cómo se desarrollan los programas en la práctica, es decir a la hora de pasar de los planes a su implementación. Estos encuentros son instancias que mantienen informado y activo al campo teatral y donde se reflexiona sobre los planes de trabajo.

Este es el caso de redes del conurbano como por ejemplo Norestada, la Red Teatral Sur y el Cono teatral. También de otras regiones de la Provincia como ATTRA, en la costa Atlántica y grupos de Tandil, Chascomús, El Salado y La Plata.

En el caso de la Red teatral sur desarrolló la experiencia de aplicar el modelo de presupuesto participativo entre 2010 a 2015, buscando reiniciarlo prontamente. Decidieron unificar los fondos para subsidios de la región y destinarlos a impulsar proyectos en común.

Como la mayoría de los teatros se sustentaban por la autogestión decidieron invertir en producir grandes festivales e impulsar la difusión, para aumentar la convocatoria de públicos locales a ver teatro.

EL PRESUPUESTO DEL CPTI

Su fondo económico surge de un *8,25% del 67% que el Instituto Provincial de Lotería y Casinos de la Provincia de Buenos Aires obtiene por premios prescriptos de la Quiniela y sus variantes, con un piso mínimo de 3,5 millones de pesos anuales.* (Lifschitz; 2018). También lo que considere sumar el poder ejecutivo para llegar al mínimo que estipula la norma, que puede ser por aportes en donaciones, herencias o presupuestos de municipios. Si por falta de presentación de proyectos queda un remanente de los fondos asignados por región dicho monto vuelve a asignarse a la misma entidad y se concursa al siguiente llamado.

Dicho presupuesto es una suma variable que en ocasiones se vuelve limitada ante las reales necesidades planteadas. A diferencia del Instituto Nacional del Teatro que es autárquico e incluye los gastos administrativos el CPTI es limitado en cuanto a los fondos para su operación. El mismo es dirigido por un Consejo de Dirección integrado por el Director provincial, un representante ad honorem designado por el presidente del Instituto Cultural y un representante ad honorem de la actividad teatral por cada una de las Regiones Culturales. Los representantes regionales elijen a su vez un Secretario Coordinador provincial.

Uno de los reclamos es que se contabilice un sueldo para lxs Consejerxs Regionales, ya que este rol demanda alta disponibilidad de tiempo y esfuerzo. Sus tareas incluyen reuniones, redacciones, administración y atención a un gran número de personas a las que representan. Sí se les otorgan gastos por viáticos, que en algunos casos son importantes porque requieren atravesar territorios extensos para visitar a lxs teatristas y conocer sus espacios.

En el marco de la Ley actual no es posible abrir nuevas áreas de trabajo y contratar más empleados. El texto normativo del CPTI marca una estructura fija establecida. El tema es de dónde se sacarían esos fondos, que no se resuelven con las partidas nacionales asignadas. En cuanto al presupuesto el organismo tiene que

administrarlo y rendirlo ante niveles intermedios de la estructura del gobierno provincial. Por eso hay quienes aspiran a que se declare como política estatal la autarquía del CPTI, lo que daría dominio sobre el presupuesto de manera permanente.

Otra forma de incentivo para ampliar el alcance de sus políticas es la promoción de subáreas municipales, para apoyar al teatro local, como se implementó en el caso del CMTI, Consejo Municipal de Teatro Independiente de Tandil. En la gestión con municipios las redes locales y varios consejerxs del CPTI han conseguido grandes apoyos, como el uso de auditorios oficiales, equipos técnicos, colaboración de profesionales, coproducción de eventos culturales, campañas de difusión, etc. Dichas gestiones son sostenidas por lxs consejerxs regionales, lo cual nos lleva nuevamente a la cuestión de la falta de pago por este puesto de trabajo. Esto implica la valoración del potencial que tiene la gestión de alianzas territoriales.

Conclusiones

Tal como se expresó en anteriores capítulos, la creación de una entidad gubernamental de fomento para nuestro teatro provincial era un reclamo de las asociaciones territoriales durante alrededor de dos décadas. Sus conquistas son fruto del interés colectivo llevado a movimiento activo y organizado. Las formas de agenciaamiento participativo fueron construyendo en el tiempo **un modelo de gestión cultural en conexión interregional que logró impulsar políticas estatales**, generando las condiciones más propicias. Esto permitió clarificar la potencialidad de un marco de democracia ciudadana directa en Cultura marcando las fortalezas de las políticas de cercanía.

Como se mencionó, el modelo de organización de las Redes Culturales existe en diversas partes del país y en otras áreas artísticas. Mas en el caso del campo teatral independiente, por sus tradiciones propias, ha logrado alcanzar un grado de operatividad y conformación de estructuras estables mayor a las logradas en otras disciplinas, tanto en su extensión territorial como en su sostenimiento en el tiempo. En esta investigación se ha buscado aportar a la elaboración teórica respecto a la gestión de políticas culturales.

La perspectiva propone aprender de las experiencias de las redes

teatrales analizando las distintas políticas y programas llevados a cabo y los contextos en que se desarrollaron. El afán pedagógico se orienta a recopilar herramientas para poder replicar estas prácticas en distintos territorios y circunstancias, siendo conscientes de sus alcances. El objetivo es que lxs teatristas de distintas localidades valoricen el marco legislativo vigente como una conquista de base social, como un fruto de su organización.

Estas redes han demostrado: que cuentan con capacidad y criterios estratégicos, que se pueden desarrollar planes en forma asamblearia y trabajar cooperativamente, en una sociedad donde dicha lógica resulta alternativa a lo vigente. Han tenido además la madurez para posicionarse ante diferentes coyunturas políticas y dar soluciones ante panoramas complejos. Han logrado construir alianzas y no perder su autonomía.

Se ha resaltado también el valor de los roles de liderazgo, de lxs referentes de estos grupos que son guías y sostenedorxs de los procesos. Por eso, una política cultural federativa, abocada al desarrollo desde los territorios, debe valorar los roles de gestión como fundamentales. Es en este sentido que resulta clave la labor de cada unx de lxs representantes de las Regiones Bonaerenses, lxs Consejerxs Teatrales, así como las conclusiones extraídas de las instancias de articulación entre lxs mismxs. Esto mejora las políticas al permitir contrastar y dialogar sobre diferentes experiencias y las particularidades regionales.

El objetivo de este estudio, entonces, ha sido conocer las formas de organización que contribuyen a posicionar la actividad teatral bonaerense, reconociendo el potencial de reforzar la cultura asociativa. La idea es seguir inspirando, impulsando y cocreando desde la imaginación, sabiendo que las realidades sociales manifestadas surgen de las visiones en común. Continuemos participando, cocreando y celebrando los caminos compartidos.

NOTAS

(A*) Imagen tomada del artículo académico de Robirosa, M. (2005) *La participación en la gestión de la organización: por qué, cuándo, cómo*, citado en la Bibliografía.

(B*) Imágenes extraídas del libro de Stephen Robbins (2005) *Introducción a la administración y las organizaciones*, citado en la Bibliografía.

(1*) Por la Universidad Nacional de Tres de Febrero, sede Caseros.

(2*) La Tesina se titula: *El modelo de gestión de redes culturales independientes y su relación con el Estado. Estudio comparado del Movimiento de Espacios Culturales y Artísticos, M.E.C.A. y la Red Teatral Sur*.

(3*) *Rizoma*: Concepto acuñado por los filósofos franceses Gilles Deleuze y Félix Guatarí, es retomado en estudios culturales y proyectos que señalan este tipo de dinámica social.

(4*) Conceptualización es citada de declaraciones de Celio Turino, creador del Programa *Puntos de Cultura* en Brasil durante el gobierno de Lula da Silva. George Yúdice utiliza el término “reforestar”, para referirse al análisis del trabajo de las redes culturales.

(5*) Entrevista a Jorge Dubatti. *Tallerimagen* escuela. Publicado el 10 abril de 2013. En Youtube

(6*) Sería interesante que se hiciera un relevamiento de archivo de estos eventos realizados históricamente en toda la provincia. Ver fotografías y programas impresos en alguna antología, archivo o exposición daría una retrospectiva. Estas etapas hacen revalorizar el rol de la gestión cultural independiente, promovida por años desde el sector social organizado en los territorios.

(7*) George Yúdice señala que las redes son espacios de formación de un ethos emprendedor para lxs artistas que las integran.

(8*) Para relevar esta información se trabajó con documentaciones y en algunos casos con entrevistas a participantes.

(9*) Una problemática del circuito teatral del Conurbano de Buenos Aires ha sido no haber contado con el reconocimiento público con que cuenta el teatro de la Ciudad de Buenos Aires. El mismo es considerado históricamente como periférico. Aunque está constantemente en retroalimentación con el llamado “centro” y cuenta con

una manera particular de crear sus propias formas de circulación de obras.

(10*) Este texto fue publicado por la Red de *Teatro Independiente de Merlo, TIM*, en un comunicado emitido en 2022. El mismo describe muchos de los valores con los cuales se mueve el espíritu de las agrupaciones en red que se describen en este y los próximos capítulos.

(11*) Andrés Lifschitz: investigador de Políticas Culturales y Gestión vinculadas a las Artes Escénicas, encargado del Instituto de Artes del Espectáculo (IAE) de la *Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, Universidad Nacional de Buenos Aires*. hasta sus últimos días en 2021 estaba creando un libro donde narraba las experiencias aportadas por la red *Norestada*. En homenaje a su trabajo ojalá pronto se edite y publique dicho material.

(12*) Aclaro, como autora de este libro, que cuento con información más detallada sobre la Red Teatral Sur que las otras, ya que realicé una ponencia y mi tesina de graduación a su trabajo entre 2010 y 2015.

(13*) Patricia Devesa y Gabriel Fernández Chapo, egresados de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora de la Carrera de Letras, desarrollaron investigaciones sobre el teatro de la zona sur desde hacía diez años. Publicaron el libro *Estéticas de la Periferia*, conformaron el *Centro de Documentación e Investigación del Teatro Doc/Sur* y fueron coorganizadores del *Festival de Artes Escénicas Buenos Aires Gran*, realizado anualmente de 2009 a 2012.

(14*) Texto extraído de la página www.redteatral-sur.com en 2014

(15*) Sería necesario pensar en los paradigmas de las políticas culturales empresariales, es decir entender que a esta altura, cuando el capital de los Estados Nación es más pequeño que muchas empresas transnacionales, la influencia de estas en la cultura de la sociedad es incluso mayor que este.

(16*) *Mainstream* es una palabra del idioma inglés que significa: "corriente principal", "tendencia" en medios masivos de difusión.

(17*) Ideas aportadas por Mariana Ortiz Lozada, de la Red Teatral Sur.

(18*) Material de archivo de las reuniones facilitado por la ONG Teatralizarte.

BIBLIOGRAFÍA

Capítulo 1: "Cultura de redes"

- Castells Manuel. *La sociedad red: una visión global*. Alianza Editorial, 2006.
- Gilles Deleuze Félix Guattari: *Rizoma*. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta (tr.) Valencia: Pre-textos, 2005.
- Robbins Stephen P. *Introducción a la administración y las organizaciones*. Pearson Educación, 2005.
- Robirosa, M. (2005). *La participación en la gestión de la organización: por qué, cuándo, cómo*. Universidad de San Andrés: Gestión Social.

Capítulo 2: "Las redes culturales"

- Administración de la Comunidad Autónoma del País Vasco. Observatorio Vasco de la Cultura. (2010) *Creación en red y redes culturales*. Documento online.
- Alarcón Valencia, C. (2018). *Análisis de los Modelos de Gestión En Centros Culturales Independientes Y Autogestivos De La Ciudad De Buenos Aires*. Universidad de Buenos Aires Facultad de Ciencias Económicas, Escuela de Estudios de Posgrado, Maestría en Administración de Organizaciones del Sector Cultural y Creativo.
- Liss J. (1998). *La comunicación ecológica: un manual para grupos de base*. Lumen Argentina.

Capítulo 3: Redes en Nuestra América

- Lepratti Patricia. *Arte Sociedad Civil Organizada y MERCOSUR*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, FHCE. VI Jornada de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata.
- Moncayo S. y María G. (2012). *Participación social de actores culturales: la red cultural del sur*. Tesis de Maestría sin publicar, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, carrera de Ciencias Sociales con mención en Comunicación, Quito. Documento online.
- Prato A. V., Segura M. S. (eds.) (2018) *Estado, sociedad civil y políticas culturales. Rupturas y continuidades en Argentina entre 2003 y 2017*. RGC libros
- 1er Congreso latinoamericano de Cultura Viva Comunitaria. *Cultura, Descolonización y Buen Vivir* (2013) La Paz, Bolivia. Documento online.
- Valente, A. (2019). *Tejer redes. Experiencias de coordinación entre espacios culturales autogestionados de la ciudad de La Plata, Argentina*. Universidad Nacional de La Plata / IDAES Universidad Nacional de San Martín - CONICET. Culturas. Revista de Gestión Cultural Vol.6, Nº, 2
- Yúdice, G. (2003). *Sistemas y redes culturales: ¿cómo y para qué?* Simposio Internacional: "Políticas culturales urbanas: Experiencias europeas y americanas". Documento online.

Capítulo 4: La Identidad teatral Independientes

- Asquini, P. (1990). *El teatro que hicimos*. Buenos Aires: Editorial Rescate.
- Benito, K. (2007). *Metáforas de la cultura "independiente"*. Ponencia impartida en la VIII Jornada de Jóvenes investigadores del Instituto de Investigaciones Gino Germani. Documento online.
- Feinmann, J. P. (2003) *¿De qué es independiente el teatro independiente?* Revista del Complejo Teatral de Buenos Aires, 70, 22-27.
- Fukelman, M. *El teatro independiente en los primeros años de Postdictadura*. La revista del CCC [en línea]. Enero / Abril 2013, nº 17.
- Pavlovsky, E. (1999). *Micropolítica de la resistencia*. Buenos Aires, Eudeba.
- Schraier, G. (2011). *Laboratorio de producción teatral 1. Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alterativos*. Buenos Aires: Editorial Atuel.

Capítulo 5: La Autogestión Teatral

- Benito, K; (2017) *Autogestión cultural en la Ciudad de Buenos Aires*; Univeridade de Trás-os-Montes e Alto Douro. Escola das Ciências Humanas e Sociais; European Review of Artistic Studies;
- Heras, G. (2012). *Pensar la gestión de las artes escénicas. Escritos de un gestor*. RGC Libros
- Palacios, Cristian (2009). *Festival Internacional de Teatro Independiente PIROLOGIAS. Elementos para el Abordaje de la Gestión Escénica como una Tarea Creativa*.

Capítulo 6: Salas y espacios teatrales

- Alarcón Valencia, C. (2018). *Análisis de los Modelos de Gestión En Centros Culturales Independientes Y Autogestivos De La Ciudad De Buenos Aires*. Universidad de Buenos Aires Facultad de Ciencias Económicas, Escuela de Estudios de Posgrado, Maestría en Administración de Organizaciones del Sector Cultural y Creativo. Documento online.
- BOBBIO D.(Comp.) (2007) *Inconsciente colectivo. Producir y gestionar cultura desde la periferia*. Córdoba: Fundación Ábaco, Cultura Contemporánea.
- Puij, T. (2001). *Se acabó la diversión. La Cultura crea y sostiene Ciudadanía*. Libros del Rojas, 1º edición, Universidad de Buenos Aires.
- Quero G. M. J.. (2003). *El enfoque de Marketing Relacional en entidades de servicios de exhibición de artes escénicas*. Directores de la Tesis: Francisca Parra Guerrero. Universidad de Málaga (España). Documento online.

Capítulo 7: El Arte de comunicar nuestra propuesta

- Berman, M. (Comp.). (2015). *Comunicación y Artes Escénicas I*. Buenos Aires, Escénicas. Sociales.
- Colomer J. y Garrido A. (Coord.). (2010). *Los públicos de las artes escénicas. Foro internacional de las artes escénicas*. Documento final. La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de titularidad

pública. Recuperado el 13 de marzo de 2018. Documento online.

- Costa, Joan (1998). *La esquemática: visualizar la información*. Paidós Ibérica
- Costa, Joan (2007). *Diseñar para los ojos*. Costa Punto Com Editor (CPC). Barcelona, España
- De León, M. (2005) *Espectáculos escénicos: producción y difusión*; Ediciones Conaculta, FCE.
- Di Marco, G. (2007). *Comunicación e imagen de las artes y la cultura*. Bobbio, D. (Comp.) *Inconsciente Colectivo. Producir y gestionar cultura desde la periferia*. Córdoba: Universidad
- *El Agente de Prensa en la Actividad Teatral*. [en línea] (Publicado el 3 de Agosto de 2010).
- Puij, Toni (2003). *Técnicas de imagen y comunicación*. UB virtual,
- SUAREZ, A. A. (Comp.). (2008) *Auditoria de comunicación: Un método de análisis de las comunicaciones públicas*. Buenos Aires: La Crujía y DIRCOM.

Capítulo 8: Los festivales escénicos

- Bonet, L. & Schargorodosky, H. (Direct). (2011). *La gestión de festivales escénicos: conceptos, miradas y debates*. Gescénic. Barcelona.
- La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de titularidad pública. Dossier de Prensa (2012). *Estudio sobre Redes y Circuitos de Espacios Escénicos Públicos en España 2006- 2010*. Documento online.
- Mendoza, E. T. (2012). *Circuitos culturales y política gubernamental*. Revista Sociológica, 75, 197-215. Documento online.

Capítulo 9: redes del Buenos Aires

- Devesa, P. y Fernández, G. (Comp.) (2009). *Estéticas de la periferia. El teatro del Gran Buenos Aires Sur*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.
- *10 años de antiteatro*. (2012). Buenos Aires: RGC ediciones.
- Fernández, L. E. (2018). *Red Teatral Sur: Modelo de Gestión de Artes Escénicas Territorial y Participativo*. I Jornadas de Gestión y Políticas Culturales. Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- *Informe de gestión: A un año de la creación de la Red de Salas*. 2020.
- LEY PROVINCIAL DE TEATRO INDEPENDIENTE, 14.037.
- Mazzeo, E. *La tierra y los grupos*. (2010) Revista Meyerohld. Voces de teatro. 4, pág. 20. Morón: Editorial Inteatro.
- Ortiz Losada, M. (2016) *La Red Teatral Sur como estrategia del conurbano sur*. Ponencia compartida en la Segunda Edición Congreso Tendencias Escénicas "Presente y futuro del Espectáculo". Documento online.
- *I Encuentro de trabajadores del Teatro Independiente de la Provincia de Buenos Aires*. Fiesta Provincial del Teatro Independiente 2011. CPTI, Consejo Provincial del Teatro Independiente. Mercedes, 24 al 26 de marzo de 2011
- *Primer Censo Provincial de Salas Teatrales Independientes*. Red de Salas

Teatrales de La Provincia de Buenos Aires. Julio 2020

• Región de El Salado. *Informe de primer y segunda gestión*, CPTI.

• Región del Sudeste. *INFORME DE GESTIÓN*. 2010 / 2016.

• Red Teatral Sur. *INFORME DE GESTIÓN*. 2010 / 2016.

Capítulo 10: "Las políticas culturales"

• Ben, A. L. (2014). *Políticas culturales*. Manual Atalaya. Apoyo a la Gestión Cultural. Documento online.

• Canclini, N. G. (1987). *Los paradigmas políticos de la acción cultural*. En *Las Políticas culturales en América Latina* (pp. 23- 58). México: Editorial Grijalbo.

Capítulo 11: "La democracia cultural participativa"

• Blanco, I y Gomá, R. (2003). *La crisis del modelo de gobierno tradicional. Reflexiones en torno a la governance participativa y de proximidad*. Gestión y Política Pública, XII. Documento online.

• Unda, Mario (2007). *¿Cada cual atiende su juego? Participación y cohesión social*. Quito: Centro de Investigaciones CIUDAD-EED/EZE. Documento online.

• Dussel, Enrique. (2013). *Ética de la liberación (II) En la edad de la globalización y la exclusión*. Editorial Docencia

• Foucault Michel. (1979) *Microfísica del poder*. Las ediciones de la Piqueta

• Sartori, Giovanni (1998). *La sociedad teledirigida* Taurus.

Capítulo 12: "Las Políticas Teatrales"

• Carpio P. (2015). *Los desafíos de la Gestión Pública Participativa*. 2do Congreso Latinoamericano de Cultura Viva Comunitaria.

Capítulo 12: "Historia de una construcción colectiva"

• www.teatralizarte.com.ar

ÍNDICE

Agradecimientos	5
Prólogo	6
• Cultura de redes	9
Biopolítica de redes.....	11
• Las redes culturales	
Su cultura organizacional.....	13
Los roles de liderazgo.....	15
La gestión cultural de las redes.....	16
• Redes en NuestrAmérica	18
...Y en Argentina.....	19
• La Identidad Teatral Independiente	21
Hitos del Teatro Independiente.....	22
Acción movimientista.....	25
• La Autogestión Teatral	27
Formación del equipo de trabajo.....	28
Herramientas de Gestión.....	29
Ejes de sustentabilidad	
La formalización institucional.....	30
Por un teatro de cercanías.....	31
• Salas teatrales y espacios sociales	32
La comunicación en sala	
Atención de la sala online.....	33
• El Arte de comunicar nuestra propuesta	
Inspirar, atraer, motivar.....	34
Planificar las campañas.....	35
El concepto de campaña.....	36
Registro audiovisual: foto y video.....	37
Redes sociales.....	38
Comunicación local.....	39
• Los festivales escénicos	40
Impacto y posicionamiento local.....	41
Comunicar un festival	
La Programación complementaria.....	42
• Las redes de teatro independiente	44
Forma institucional.....	45
• Las Redes teatrales de la Provincia de Buenos Aires	46

Energías en movimiento.....	47
Norestada.....	48
La Red Teatral Sur.....	51
Círculos concéntricos participativos.....	54
• + Redes del Conurbano	55
• ATTRA, la Asociación de Teatristas Transatlánticos	57
• + Redes regionales de la Provincia	59
• La Red de Salas Teatrales de la Provincia de Buenos Aire	60
• Redes de redes	64
• Las políticas culturales	69
Los paradigmas estatales de las políticas culturales.....	70
Reflexiones sobre el modelo centralista del Estado.....	72
• La democracia cultural participativa	73
Resistencias al modelo participativo.....	76
• Las Políticas Teatrales	
Los Programas Culturales.....	78
Políticas de Promoción de Públicos Teatrales.....	80
Las redes en la construcción de políticas participativas...	81
Territorialidad de las redes culturales.....	83
• Historia de una construcción colectiva	
La Fiesta Nacional del	
Teatro.....	86
Federación de Teatristas Independientes Bonaerenses....	88
El contexto de la época.....	92
Campaña por una Ley Provincial del Teatro Independiente.	94
• La fundación del CPTI	95
Etapas de gestión del CPTI.....	97
• El CPTI como modelo de gestión	102
Los Proyectos Colectivos.....	103
El Presupuesto del CPTI.....	104
• Conclusiones	105
• Notas	109
• Bibliografía	111