

Estudio longitudinal de la representación social del teatro en una cohorte de 25 dramaturgos argentinos de entre 35 y 45 años

LUCAS RIMOLDI
CONICET

Abstract

With the aim of contributing to the understanding of the recent trends and transformations of the Argentinean independent theater system, this work deepens its analysis by means of a longitudinal panel design on a cohort formed by 25 writers/directors/actors who were born as artists towards 2000, extending the interval considered until 2020. The social representation on the theater of this group expresses some modifications of the system itself, as a certain turn towards the commercial and an acceptance of realism even in the advanced areas that at the beginning of the interval were defined precisely by their rejection. The cohort concept allows us to define common characteristics in a field invested with symbolic climate, while the life course helps to visualize non-normative idiosyncratic factors that explain influences of change and play in relation to the cohort effect. Our approach allows us to avoid simple biographism without obliterating the life of those who create. As regards different activities and dimensions of the selected subjects, we deal with a complex theoretical object. From an interdisciplinary perspective, our framework integrates the sociology of literature, concepts from sociology and social psychology, aimed at updating and demystifying the approaches that are deployed on Argentine theater.

Keywords: independent argentine theatre- longitudinal study- cohort- social representation

Resumen

Con el objetivo de contribuir a la comprensión de las tendencias y transformaciones recientes del sistema teatral independiente argentino, este trabajo profundiza su análisis mediante un diseño longitudinal panel sobre una cohorte formada por 25 escritores/directores/actores que nacen como artistas hacia 2000, extendiéndose el intervalo considerado hasta 2020. La representación social sobre el teatro de este grupo expresa algunas modificaciones del sistema mismo, como cierto giro hacia lo comercial y una aceptación del realismo incluso en las zonas de avanzada que al inicio del intervalo se definían precisamente por su rechazo. El concepto de cohorte permite captar características comunes en un ámbito investido de climatización simbólica, mientras que el de curso de vida ayuda a visibilizar factores no normativos idiosincrásicos que explican influencias de cambio y juegan en relación al efecto cohorte. Nuestro enfoque nos permite evitar el simple biografismo sin obliterar la vida de quien crea. En tanto atañe a diferentes actividades y dimensiones de los sujetos seleccionados, tratamos con un objeto teórico complejo. Desde una mirada interdisciplinar nuestro marco integra la sociología de la literatura, conceptos provenientes de la sociología y la psicología social, orientado a una actualización y desmitificación de los enfoques que se despliegan sobre el teatro argentino.

Palabras clave: teatro argentino independiente- estudio longitudinal- cohorte- representación social

1 Introducción

El punto de partida de este ensayo es la construcción de una cohorte conformada por 25 artistas inscriptos en el teatro alternativo argentino. Explora, describe y analiza la representación social (en adelante RS) del quehacer teatral de este grupo. Estudiamos las formas de inclusión en el campo y de interrelación dentro de él a partir de 2000 por considerar, como hemos desarrollado en trabajos anteriores, que a partir de ese momento el panorama cultural local presenta aspectos novedosos y diferenciadores (Rimoldi 2011). Nuestra propuesta de cuño socio-institucional introduce al artista compartiendo un campo representacional constituido a través del intercambio subjetivo, y estudia la relación entre identidad de grupo y arte en el contexto de un sistema de preferencias o tendencias por grupo de edad. Al respecto, algunos de los aportes más recientes en sociología de la literatura ratifican el interés por las RS, así como la intuición de Escarpit cuando auguraba la utilidad y necesidad de recurrir a la Psicología Social (Sapiro 2016a:77-95, Schaeffer 2013:40, Escarpit 1962:161-2). Aspiramos a una solidaridad de conceptos que pueda dar cuenta de la multidimensionalidad del fenómeno estudiado, sin sobreinterpretar marcas de origen ni realizar lecturas sociológicas reduccionistas. Este abordaje multidisciplinario responde también a que en las ciencias sociales hay un interés cada vez mayor por las interconexiones de los cambios societales y en el medio ambiente próximo, los cambios de cohortes y los cambios individuales.

Comprendemos al teatro alternativo argentino como una categoría en cuya definición intervienen genealogías tanto históricas cuanto estéticas, territorialidades, así como luchas simbólicas y materiales, y que lo independiente u *off* no constituye una existencia por fuera de todo apoyo institucional. La formación de los artistas seleccionados comienza a fines de la década del 90 y se desarrolla eminentemente en el ámbito de los talleres privados de Javier Daulte, Mauricio Kartún y Ricardo Bartís entre los maestros más mencionados. Estos talleres de dramaturgia o actuación propiciaron la concepción de nuevas modalidades de escritura teatral, en las que el trabajo con el actor resulta basal, a la vez que alentaron a los actores en formación a experimentar la autoría dramática.

La teoría de las RS, desde los trabajos pioneros de Serge Moscovici, se ha ido constituyendo en una de las principales perspectivas en las ciencias sociales, y brinda conceptos operativos que permiten abordar los contenidos simbólicos que circulan por medio de los intercambios de los sujetos. Enfoca la dimensión en que operan las creencias, que la crítica suele tratar en términos de imaginario o, por ejemplo en el caso de Williams, de estructura de afectos o sentimiento. Un punto que nos resulta destacable en la teoría de las RS, y especialmente útil en el caso del teatro, es que permite visualizar de manera clara el vínculo entre las representaciones y las prácticas, en este caso artísticas; como forma particular de pensamiento asociado a la conciencia colectiva y la formación del sentido común, las RS median entre creencias y prácticas. Gradualmente dan lugar a modelos distintivos y compartidos por un grupo de individuos, y como todo sistema de sentido, proveen a las personas de “conocimiento acerca” y “orientaciones normativas hacia”. Así, la importancia del campo representacional compartido

(Moscovici 1986) se pone de manifiesto porque particulariza esta cohorte no solo respecto del vasto entramado social sino también del teatral, en tanto diversos conocimientos, creencias e imágenes garantizan su integración al grueso de la sociedad y a otras expresiones contemporáneas del teatro argentino, pero dispone de un conjunto específico de contenidos y valores que la recortan de ambos conjuntos.

Moscovici define las RS como elaboraciones colectivas complejas que cristalizan, en una determinada imagen significativa, los valores, creencias e informaciones circulantes en la sociedad y la experiencia de cada uno, sobre un determinado objeto social (sociogénesis). Según Moscovici, las RS están constituidas por diferentes tipos de conocimientos legos: tradiciones, modas, mitos, prejuicios, fragmentos de discursos científicos objetivados, religiosos, mediáticos y artísticos, y la experiencia personal influida por factores como género, edad, historia individual y colectiva y nivel educativo. Esos conocimientos coexisten configurando el campo representacional del que surgen marcos interpretativos, el cual a su vez refuerza la comunicación, la interacción y la cohesión social.

En tanto productos de la conciencia social, entonces, no se informan de contenidos “ocultos o latentes” ni resultan de una articulación lógica, son lo sabido por todos en la esfera pública (Monchietti 2012).¹ Su validez debe buscarse en acuerdos básicos sobre el contenido que predicán, derivado de intercambios sociales (Monchietti 2012:36, 189). Nos resulta particularmente interesante el hecho de que estén co-determinadas social e individualmente pues, como explica Moscovici, expresan las características grupales tanto como estructuran la identidad de los agentes que, en un dinamismo recíproco, las reproducen y transforman. Por lo tanto existen en la cultura y en la mente de las personas, y funcionan como un “environment” (Rose, Efraim *et al.* 1995).

Las RS modelizan valores de época y orientan activamente actitudes, comportamientos y prácticas. Las informaciones y modelos de pensamiento recibidos y transmitidos a través de la tradición, la educación y la comunicación varían en función de la diversidad propia del contexto. Además los elementos que componen las RS están en tensión y predominio temporal. Por lo tanto la producción de las RS está determinada históricamente, y sus cambios suceden fundamentalmente por transformaciones de naturaleza histórico-social y cultural.

Los artistas que integran la cohorte se han formado en un teatro de “estados” atento a la presencia aurática del actor sobre la escena más que a la construcción psicologista de los personajes; la jerarquización de ese aspecto explica en parte que en ellos, como en sus maestros, la escritura dramática aparezca ligada a los procesos de dirección de actores. En su idea de dramaturgia el texto escrito y “alfabéticamente orientado” no ocupa un lugar tiránico. La escritura de ficción dramática se articula entonces, a la vez que por otro lado se alterna, con otras

¹ El concepto de RS difiere de otro afín en la psicología social, el de imaginario según Castoriadis, quien lo remite al orden de lo inconsciente. Como señalamos, las RS son básicamente conscientes, lo manifiesto. Ver Castoriadis, Cornelius (1999), *Figuras de lo pensable*. Frónesis. Catedra Universitat de Valencia.

actividades de la profesión teatral. Si bien creadores como Jakob, de la Puente, Tejeda o Muscari actúan en obras escritas por ellos, comparten una modalidad de colaboración con cruce de roles. Esta dinámica múltiple abarca además de escritura, actuación y dirección, otras actividades como diseño y realización escenográficos (caso Drolas), diseño de sonido y audiovisual, supervisión dramática, asistencia de dirección, o investigación (casos Jakob o López Moyano). Esta definida modalidad asociativa sostenida a lo largo del tiempo establece una diferencia respecto de otras etapas de nuestra historia teatral y manifiesta una mentalidad grupal.

2 Definición de la cohorte

Ante el uso extendido aunque poco unívoco del concepto de generación en los estudios culturales, literarios y teatrales proponemos como alternativa el enfoque de estudio por cohortes, bajo el fundamento principal de que reduce ambigüedades e imprecisiones, en especial, al definir las muestras.² Permite, a partir de información retrospectiva o simultánea, realizar comparaciones intra-cohorte y de cohortes entre sí en cuyo caso la cohorte de referencia se denomina activa.

La noción de cohorte es utilizada en demografía, sociología y medicina, y permite ver y describir determinadas características comunes de los individuos que la integran, por ejemplo medir variables vinculadas con la salud; en arte permite establecer con mayor precisión algunas variables estéticas. En el relevamiento de la literatura sobre el tema no encontramos estudios por cohortes en el campo del arte hispanoamericano, sí un antecedente en un análisis de tipologías de trayectorias de autor en literaturas en lengua inglesa (Blom; Ekelund y Börjesson; Lundén, Ekelund y Blom), y un autor que, previamente, lo utiliza para proponer un sistema de conteo de citas de escritores en la crítica literaria (Rosengren), ambos procedentes de Europa del norte.

Nosotros partimos de la definición de Mason y Wolfinger, para quienes una cohorte es un grupo de individuos entrando a un sistema al mismo tiempo, los cuales como experimentan acontecimientos que los afectan de manera simultánea “se presume tienen similitudes debido a las experiencias compartidas que los diferencian de otras cohortes” (Mason y Wolfinger 2001:2189; nuestra traducción):

² Para una reseña histórica y crítica de los enfoques generacionales remitimos a los trabajos del chileno Ricardo Cuadros (2009) “Identidad generacional y estudios literarios”, *Perros del Alba* y (2005) “Contra el método generacional”, *Crítica.cl*. Ver otras críticas al enfoque en Escarpit 1962:53. Por su parte y en la línea de Mukarowsky, Bourdieu también acusa la usual indistinción generacional entre edad biológica y artística (1995:188).

Una cohorte puede ser un conjunto de personas, automóviles, árboles, ballenas, edificios; las posibilidades son infinitas. La entrada al sistema puede referirse al nacimiento -una persona nace-, o a cualquier evento fechado -una máquina se monta en una fecha determinada-. Un conjunto de individuos que comienzan a cumplir una pena de prisión en el mismo momento también podría definir una cohorte para ciertos fines, en cuyo caso "nacimiento" se refiere a la iniciación en un rol particular del sistema y "edad" se convierte en duración (tiempo desde la entrada al sistema). La amplitud del intervalo de tiempo que define la pertenencia a una determinada cohorte depende de consideraciones analíticas y de la naturaleza del fenómeno estudiado. (Mason y Wolfinger 2001:2189; nuestra traducción).

Creemos que en arte la cohorte es una red de pensamiento y eventualmente de producción en cuya esfera sus miembros pueden organizarse a sí mismos: un invernadero de climatización simbólica y, en algunos casos, de creatividad. Con el enfoque por cohortes se puede localizar y dar cuenta de aspectos estéticos (ej. logros artísticos), sociales (ejs. cambios de estatus, éxito material), institucionales y espaciales-territoriales-geográficos. El alto grado de precisión en la definición de muestras responde a la consideración de variables como franja etaria, edad en el sistema, intervalo, hitos históricos y hechos demográficos y epocales. Permite determinar mejor el momento de entrada a un sistema (nacimiento) y eventualmente distinguir ese momento del hecho demográfico fundamental. Clarifica asimismo los tipos de valorización a los cuales los productores están sujetos. Mientras que a las transiciones que involucran a la mayoría en la cohorte se las denomina normativas, la pertenencia a la cohorte puede implicar un pasaje que determina cambios de rol y estatus que también van definiendo la orientación de la vida individual.

Nuestra cohorte la integran 25 dramaturgos de la ciudad de Buenos Aires cuya franja etaria oscila actualmente entre los 35 y 45 años.³ No es solo producto de un recorte artificial sino que coincide con un grupo natural sustentado en relaciones reales en la vida social. Los criterios etarios y temporales incluyen un rango de edad biológica, un hecho demográfico fundamental y el intervalo 2000-2020. Para estos artistas ese hecho es haber atravesado la quiebra financiera más abrupta de Argentina en 2001. Esa crisis y la influencia actual de tendencias globales del mercado del trabajo cultural son estímulos recibidos por la cohorte como tal. A la vez ecosistema de sociabilidad, la cohorte funciona como incubadora de experimentación en el trabajo autónomo creativo, proveyendo al mercado laboral de la cultura urbana de jóvenes con competencias múltiples.

Detectamos como identificatorios los siguientes rasgos: el ingreso al campo del teatro con los primeros estrenos importantes hacia 2000; la capacitación y desempeño en los roles de escritura dramática, dirección y actuación en proyectos escénicos alternativos; la habilidad de gestión; la capacidad de desarrollar diferentes estrategias asociativas de producción.⁴ En esta cohorte la convalidación

³ Los artistas son Anghileri Moro, Arias Lola, Asensio Mariela, Cáceres Luciano, Crespo Carla, Chaud Mariana, de la Puente Maximiliano, de Simone Julieta, Drolas Javier, Farace Ariel, Feldman Matías, Gamboa Pilar, Governori Santiago, Jakob Walter, Levin Nicolás, López Moyano Laura, Mendilaharsu Agustín, Mininno Marcelo, Muscari José María, Paredes Laura, Pensotti Mariano, Rodríguez Germán, Tejeda Carolina, Tolcachir Claudio, Tur Fernando.

⁴ Además del sentido de *habitus* de Bourdieu, seguimos aquí a Forni *et al.* cuando definen estrategia

de la posición y práctica de sus integrantes remite a su formación y participación en talleres privados de reconocidos maestros del medio, y no a una formación universitaria u oficial, independientemente de que una minoría de ellos haya realizado capacitaciones de esta índole.

Los saberes que los individuos tienen a disposición y las prácticas compartidas y elaboradas a lo largo del tiempo confluyen en una RS de lo que es el teatro, que ayuda a los artistas a autodesignarse. Entre los elementos primordiales de dicha RS destacamos: la intencionalidad explícita de (re)inventar procedimientos experimentales, de huir de un teatro didáctico y artísticamente ingenuo –para ellos el realismo crítico dominante en Argentina hasta los 80-, el rechazo de los fines comerciales en el teatro, las modalidades asociativas, y el desarrollo de la gestión. Mientras que su “arte de inventar” procedimientos ya estaba instalado en el sistema en los 90, una específica y reconocible capacidad de gestión es uno de los rasgos que a nuestro entender más la ha definido, a la vez que define su impacto sobre el medio teatral. Todos estos elementos se integran a la base del campo representacional que comparte este grupo. Esta base común y colectiva, ampliamente consensuada, se corresponde con la manera en que estos artistas autorrepresentan su práctica, y se traduce en estrategias de producción escénica.

Los elementos enumerados se ponen en evidencia en entrevistas, en las figuraciones periodísticas (declaraciones, materiales de archivo escritos o multimediales) y paratextos. Al respecto y partiendo de un diseño de investigación flexible y emergente, hemos utilizado como recursos de recolección de datos técnicas y estrategias verbales y observación participante. Entre las primeras, con la entrevista individual semi-dirigida, de diseño flexible, apuntamos a que los sujetos definieran su práctica y concepción artísticas, con preguntas que abarcan variables como formación y otras ocupaciones. Aplicamos asimismo un cuestionario básico con preguntas que apuntan a obtener respuestas referidas a los cambios recientes percibidos como importantes. Tratándose de una cohorte pequeña esto nos permitió también el uso de la técnica historia de vida. Los datos emergentes han sido triangulados con los generados mediante la observación y con los procedentes de la consulta y revisión de fuentes documentales, y tanto para el procesamiento como para la lectura de los mismos se ha recurrido al análisis cualitativo de contenido.

Al definirse, los sujetos vinculan su nacimiento como artistas con el interior de una zona de autonomía y vanguardia claramente diferenciada del teatro comercial y del oficial, y que se funda en la investigación formal y conceptual de procedimientos de creación dramática (Farace 2016). Durante la primera mitad del intervalo esa zona fue fuertemente refractaria al realismo, siendo la ironía una de los recursos estilísticos preferidos para marcar una distancia, respecto incluso de sectores de lo independiente más tradicionalistas. La frontera que aseguró su necesario grado de cierre generó cierto efecto de endogamia artística y social: la

como “respuesta a condiciones dadas pero que involucra la intencionalidad de los actores y las consecuencias que modifican la realidad original” (Forni *et al.* 1992:129 y 148).

cohorte fue estableciendo relaciones de poder y marcó tendencia al ser modelo para grupos menos consagrados.

La función socialmente didáctica del teatro, la asunción de un compromiso ético o moral especialmente en cuanto a acercarlo a públicos masivos con el fin de ilustrarlos, caracterizó la escena independiente argentina –y condensó, por poner un caso, en la conocida agrupación Fray Mocho en los años 50- pero está por completo ausente de las ideas y creencias de este grupo.⁵ Recordemos lo dicho al principio sobre que las RS son dinámicas, también nos interesa señalar que en la determinación de las RS pueden distinguirse una dimensión central y una lateral. La primera básicamente involucra un contexto societal global, es compartida por una cultura. La otra hace al aporte –o disenso- de grupos particulares o micro-grupos. Son distintos espacios sociales donde se producen esos discursos, que son dinámicos al interior de la cohorte y la diferencian respecto del teatro independiente histórico.⁶

El cedazo teórico elegido nos permite precisar la naturaleza del sistema, y una filigrana de la ecología temporal en el momento de entrada de estos sujetos a dicho sistema. La crisis de 2001 constituyó las condiciones generales sociales, políticas y económicas en que se produjeron sus primeros estrenos significativos, e incidió fuertemente en la conformación de su dispositivo o "máquina" teatral. En el plano teatral su nacimiento como artistas coincidió con una gran expansión de la escena *off*, potenciada por la creación por ley del Instituto Nacional del Teatro a fines de los años 90. Esto cambió el escenario, lo hizo más productivo y lo reticuló, junto a la existencia de Proteatro y Fondo Nacional de las Artes, mediante la financiación de salas, espectáculos, festivales y publicaciones, que promovieron asimismo la escritura dramática. La inversión de recursos públicos a través de fondos la mayor parte de las veces concursables implementó una oferta programática y curatorial, pero también alimentó un aparato burocrático y administrativo que atañe a la oferta y regulación de los subsidios. Existió a partir de allí un nuevo menú de posibilidades pero también una renovada grilla de tensiones y competencias. La modalidad teatral propia fue moldeada por los intentos de adaptación de los artistas-gestores de esta cohorte, a través de diferentes estrategias de afrontamiento, a un medio tan rico en estímulos como afectado por situaciones conflictivas, no sólo sociales o económicas sino generadas en el campo artístico. De manera tal la gestión como una necesidad originada en y demandada por el medio, expresa una manera específica en que sujetos que integran un mismo grupo se apropian de las informaciones y los saberes sobre un objeto social. En su RS aparecen así conocimientos e imágenes sobre la

⁵ Sobre la preocupación por el vínculo entre el teatro y los sectores populares, como parte de la discusión de la noción de compromiso en el sentido sartreano vigente en esas décadas, encontramos una clara expresión en los cuestionarios y respuestas de "Encuesta sobre nuestro teatro y el pueblo" en *El grillo de papel* 2, 6 (1960), que abordó entre otras la cuestión de las causas de y posibles soluciones al tema. En igual sentido las entregas de la encuesta colectiva "Interrogatorio al teatro argentino" en *El escarabajo de Oro* 4, 21 (1963) y *El escarabajo de oro*, 6, 26-27 (c. 1965).

⁶ Véase al respecto Banchs, María (2000), "Aproximaciones procesuales y estructurales al estudio de las Representaciones Sociales", *Papers on Social Representations* 9:3.1-3.15 (esp. 3.12).

creación ligados a la negociación de espacios, auspicios de las entidades que administran recursos destinados a las artes, la legitimidad atribuida a la obtención de becas, invitaciones a festivales y giras, apoyos provenientes de instituciones extranjeras, fundaciones y mecenas. Dado que esta cohorte incluye la mayor parte de los exponentes más inspirados del teatro de su momento, no es de extrañar que haya asumido, impulsado y exhibido esas formas de gestión teatral propicias para fabricar y comunicar el arte en la sociedad del conocimiento.

En grupos que como este se definen por su autonomía la expertise cultural es una de las formas de reconocimiento distintivas para sus miembros, y signa rituales de inclusión que son justamente erosionados por procesos comerciales que apuntan a otro tipo de mercados o economías. Esto explica una inversión en lograr no sólo las bases materiales para concretar un proyecto, sino un reconocimiento ligado a y que se deriva del acceso a tales fondos, premios y giras. Se trata de un juego en que los creadores con menos capital económico pueden “ir por lana y salir trasquilados”. La obtención del Premio S es una seña identitaria en esta cohorte y el vínculo con instituciones extranjeras visible, por ejemplo, en las etapas de distribución por los festivales europeos se constituyó en otra marca distintiva y de pertenencia, vuelto por lo tanto una meta para discípulos y competidores (Bourdieu y Wacquant 1995:73, Sapiro 2016a:122 y b, Lizé 2016:2). El antecedente inmediato de esta “festivalización” lo constituyó la conquista de la escena internacional por parte de grupos como El Periférico de Objetos o De la Guarda. Señas o marcas, recursos, creencias e ideología sostienen la diferencia de su posición, y los artistas, estratégicamente, la mantuvieron vigente mientras construían su trayectoria. La frontera entre los iniciados y los legos, entre la vanguardia y los “outsiders” conllevó y otorgó beneficios simbólicos que se jugaron potenciados por el efecto de cuerpo.

3 Análisis longitudinal y representación social

Mason y Wolfinger indican que el análisis por cohorte es más interesante cuando hay información retrospectiva disponible (2191), y por nuestra parte creemos que metodológicamente el análisis cualitativo de cohortes en arte se enriquece cuando es posible tener en cuenta el contexto y la biografía en el sentido de curso de vida.⁷ Es desde esta perspectiva que nuestra investigación integra y visibiliza las progresivas transformaciones a lo largo del tiempo en este grupo de dramaturgos, constituyendo así una prosopografía o biografía colectiva (Blom 2002:311; Ekelund y Börjesson 2005:345, 350; Sapiro 2016:94).

⁷ La orientación teórico-metodológica de curso de vida (Baltes, Linderberger y Staudinger) es un paradigma que implica una búsqueda abierta en interacción con los sujetos elegidos (Quivy y Campenhoud). Investiga el proceso de transformación al que están sometidos los individuos bajo un sistema de tres tipos de influencias: la de lo histórico-cultural, de lo grupal y de lo idiosincrásico. Permite estudiar agregados poblacionales y es compatible con estudio de casos, cohorte y biografía. Ayuda a visibilizar diferencias entre los individuos, grupos y cohortes, comparando prácticas. Utilizamos sus principios para recabar datos de la historia de vida, detectar factores no normativos idiosincrásicos e investigar las influencias de cambio que jugando en relación al efecto cohorte dinamizan al grupo.

Al analizar longitudinalmente su trayectoria, en su nacimiento son más notorias las estrategias propias del “arte por el arte”: ser conocidos y reconocidos por sus pares y solo por ellos para producir su posición específica. Al respecto lo primero a señalar es que las entrevistas que realizamos muestran que han estado guiados por la búsqueda de reconocerse con sus pares, amigos y colaboradores, impelidos por la necesidad personal de hacer su propia experiencia creativa, explorarla y disfrutarla. En esta tendencia vincular inciden tanto su procedencia y trayectoria social como su estilo de vida. Convergen asimismo las competencias enciclopédicas y las afinidades estéticas en su sentido de lo artístico, la base natural posibilitadora de la creación conjunta. Citamos de una entrevista a Jakob:

Trabajé mucho con Agustín Mendilaharsu, tenemos una “dupla creativa” que nos gusta, somos íntimos amigos de toda la vida (nuestras mamás se conocen desde antes de que nacióramos). El hecho de que nos conozcamos tanto y hayamos compartido tantas cosas genera un campo muy especial para la escritura, las ideas se encuentran y es muy rico para los dos. Escribimos dos obras juntos, *Los talentos* y *La edad de oro*. Muchas de mis obras las escribí con actores. Por el deseo de trabajar con ellos, de crear y generar una dramaturgia que se ajustara a sus inquietudes y realidades (o a las ficciones de sus vidas). Me importa ver qué se genera del encuentro y elaborar una dramaturgia desde ahí. Se trata de buscar un producto que resulte de la búsqueda de una verdad en el encuentro de esas personas y para mí sólo tiene sentido si generamos un material original y no simplemente compartimos un elenco. Algunas de estas experiencias de co-escritura son *El Animador*, *Vuelve la rabia* y *El alimento del futuro*. *El animador* la hice con Federico Buso y Florencia Braier, a quienes conocía del taller de Javier Daulte. Empezamos actuando... y terminamos los tres actuando, escribiendo y dirigiendo la obra. Escribí otra obra con Juan Pablo Gómez, que me propuso desarrollar con él una idea que tenía sobre luchadores de catch. Resultó *Vuelve la rabia* y en ella actuó Adrián Fondari. Y después escribí una obra con Adrián, un unipersonal poco convencional, *El alimento del futuro*. Es decir que la idea siempre es trabajar con determinados actores y con lo que ellos traen, son amigos y gente a la que conozco hace mucho tiempo, no es que piense en trabajar con cualquier actor porque sí. Y lo que hago con Agustín tiene el matiz de pensarnos a nosotros mismos, pensar nuestra amistad, hay una interacción que tiene otro matiz. El valor agregado de esos textos es que nos contienen a Agustín y a mí de un modo radical. En ese punto los distingo. (Rimoldi 2013:147-8).

Completan el ejemplo sus variadas asociaciones con Mariana Chaud, Laura López Moyano y Santiago Governori, que ponen de manifiesto esa mentalidad grupal (por lo demás, funcional a la búsqueda de continuidad profesional dentro de un medio superpoblado). En 2001 Chaud escribió *Puentes* con Moro Anghileri, a quien dirigió en *ProyectoManual: El horticultor autosuficiente*. Chaud y López Moyano compartieron protagónicos en *Jálei* (2006), *El triángulo de las bermudas* (2012) y *La escuálida familia*, ópera prima de Lola Arias en la que Jakob realizó la asistencia de dirección. Chaud inició la escritura de su biodrama –ciclo en la Sala Sarmiento de 2002 a 2008, del que participó la mayor parte de estos artistas- *Budín inglés*. *Sobre la vida de cuatro lectores porteños* (2006) con un trabajo de investigación realizado junto a Jakob. En la puesta en escena participaron López Moyano y Governori, quienes junto a Jakob protagonizaron otras obras de Chaud como *elecho* (2006), *Sigo mintiendo* y *Los sueños de Cohanaco*, en la que López Moyano realizó la asistencia artística. Todos ellos salvo López Moyano y Anghileri actuaron en el

film *Historias extraordinarias* de Mariano Llinás (2007), compañero de estudio y amigo de Jakob y Mendilaharsu. Los dos últimos compartieron la escritura y dirección de *La Edad de Oro* dentro de *ProyectoManual*; también compartieron el ciclo *Invocaciones* con Chaud, donde ésta última presentó *Jarry* con actuaciones de Governori, Paredes, Tur y Levin.

Otro elemento propio de la RS del teatro para este grupo de artistas –el cual identificamos desde el inicio del intervalo y que está asociado tanto a la comunicación entre pares como a la gestión- se vincula al cálculo e implementación de estrategias de comunicación, promoción y difusión efectivas, como la inclusión de un agente de prensa especializado en el proceso de producción de espectáculos teatrales (la figura del productor de teatro independiente también cobra espesor en el mismo período). Interpretamos que este recurso ha estado orientado a la visibilización entre pares, integrantes del medio y hacia los agentes de legitimación, más que a la captación de un público más allá del ambiente artístico o intelectual, una elite muy pequeña afín al cerco del grupo de pertenencia. La significatividad de este elemento se pone de relieve si pensamos que lo que hoy parece parte fundamental y natural de una obra, en otros momentos y para otros grupos hubiera sido impensable en el sentido de ajeno a su concepción del teatro.

Bourdieu define los bienes simbólicos como “realidades de doble faceta, mercancías y significaciones” (213), aludiendo a que las prácticas, acciones y productos que forman parte del campo cultural tienen también una dimensión económica, aunque la crítica sobre este tipo de teatro recién ahora tome la posta y comience a interesarse por ciertas cuestiones de base material mayoritariamente veladas por “corrección política” o idealización, sobre las que venimos indagando. A continuación establecemos una de las variaciones más significativas en la RS del teatro de esta cohorte: la paulatina incorporación de un contenido referido a lo comercial y la rentabilidad de un proyecto. Inexorablemente cargado -si aparecía- de connotaciones negativas hasta pasada la primera mitad del intervalo, posteriormente se lo comenzó a discutir, tener por aceptable, respetar o anhelar. Este cambio en parte deriva de la propia modificación de las estrategias de inserción en el polo de mayor autonomía, mitigándose algunas que dejan de ser necesarias y funcionales una vez que la trayectoria ha sido iniciada o cimentada. En efecto, rechazar lo comercial y no apuntar a su renta personal ayudó a estos artistas a delinear y ocupar un subcampo de producción pura dentro de lo independiente mismo, y central allí simultáneamente respecto de lo remanente en términos estéticos y dramáticos. Ahora bien, desde el inicio del intervalo formaron parte de proyectos, espectáculos y salas subsidiados, con fondos usualmente magros pero también muchas veces disimulados o disminuidos en las entrevistas periodísticas, a fin de exaltar su autonomía de los poderes públicos. La renuencia a pagar la dependencia estatutaria con el Estado que se deriva de su apoyo (Bourdieu 1995:176) fue funcional a construir una trayectoria consagrada a producir cultura de calidad y sostenidamente en condiciones económicas desventajosas, a la vez que subsidiariamente pudo constituir una estrategia para bregar por una mejora de esas condiciones. Sin embargo la autoconstrucción de una determinada imagen de sí

tendiente a plasmar su figura se valió de los programas de mano de los espectáculos, en los que la presencia de logos institucionales exhibe una suerte de publicidad autoral emitida de cara al interior del espacio teatral nacional, a la vez que ilustra la hábil gestión de subsidios y apoyos estatales y de embajadas.

Desde hace unos años el sistema mismo acusa un sutil, paulatino pero perceptible viraje hacia el polo heterónimo. Esta es otra causa de que los creadores se hayan ido volviendo menos renuentes a reconocer su interés en la faceta más mundana de la captura de valor; el título *Por el dinero* de una obra del *ProyectoManual* es más que elocuente al respecto. Al igual que esta obra, también el ciclo *Mis documentos. Conferencias performáticas* organizado por Lola Arias entre 2013 y 2017 -en las que artistas realizan una *performance* reflexionando sobre sus materiales y estrategias laborales- muestra un *backstage* de los creadores ligado a los fondos y los modos de producir.⁸

La erogación y rentabilidad de estas piezas, hechas para un público más bien joven asociado a los campos intelectual y artístico y concebidas para una cantidad reducida de funciones, han variado. Creadores y programadores de salas buscan hoy, con mayor o menor éxito, captar un público de teatro comercial o de “curiosos”. La estrategia de prensa se combina ahora con otras desplegadas en espacios como El camarín de las musas, Timbre 4 o El portón de Sánchez, paradigmas de muchas decenas de teatros que contienen salas pequeñas para menos de cien espectadores, reguladas y apoyadas a partir de 2000 bajo el marco de las leyes 14800, 2147, 2542 y 4104. De manera notoria los dos primeros teatros multiplicaron sus espacios escénicos para transformarse en años recientes en verdaderos complejos, otros renovaron o emprolijaron sus barras de bebidas o bares minúsculos y caseros, y son varios los que directamente adosaron emprendimientos gastronómicos de tipo lucrativo. Aunque en su caso prefiere hablar de “profesionalización”, dice al respecto Walter Duche:

Creo que la brecha de lo comercial y lo independiente poco a poco se va cerrando, aunque siempre se mantendrá por los costos de producción de unos y otros, por los ámbitos, las

⁸ La *lecture performance* aparece como una forma de teatro conceptual; el ciclo curado por Arias remite asimismo a diferentes técnicas de producción y relevamiento de datos biográficos y del curso de vida propias de las ciencias sociales. *Mis documentos* se emparenta además con los “desmontajes escénicos”, aunque estos son menos espectaculares y suelen centrarse en un único proceso creativo o espectáculo.

Por otro lado, hay más obras que tematizan el aspecto tratado. En el programa de *Dadas las circunstancias* (Bernardo Cappa, 2014) se lee: “Hace mucho tiempo que un elenco ensaya *La gaviota* en un pequeño departamento. Todo es precario, todo los aleja de la costa de la fantasía y los hunde en las oscuras aguas del fracaso. ¿Cómo se paga ese tiempo y ese esfuerzo invertido? El dinero depende de unos subsidios que nunca llegan. Entonces el portero del edificio parece tener una solución: un cóndor, que una pudiente señora comprará haciendo pasar el dinero como donación a la cooperativa. ¿Aceptará el elenco este dinero ‘sucio’? Tendrán una crisis moral, como corresponde, pero el final vendrá a imponer su única certeza como hace siempre”. *Amor de película* (Héctor Díaz, 2018) versa sobre la conveniencia de los contactos en las convocatorias para subsidios, en este caso del Instituto de Cine; los personajes son un productor, una youtuber exitosa y un guionista pasado de moda.

capacidades de las salas y muchos otros motivos. Los espacios se han transformado: Espacio Callejón, El Tinglado y otros también, entendieron que el espectador necesita un pequeño bar en esas zonas alejadas donde ni siquiera hay bares, o también que un baño tiene que estar limpio y tener papel, la buena atención en los teatros, la limpieza, y tantas otras cosas que “hacen” al hecho artístico para un espectador. Falta mejorar en muchos el tema butacas o parrilla de luces.⁹

Actualmente se ofrecen en modernas y equipadas taquillas combos de tickets y descuentos para ver una combinación de espectáculos, la cartelera de los teatros es más colorida y chillona y apela a los diseños que se usan en las marquesinas de las grandes salas de la Avenida Corrientes. De la clase media intelectual y ávida de cultura como público tradicional de lo independiente, se pasó a buscar espectadores en otros sectores de la población que asocian la actividad de ir al teatro con atributos, expectativas e intereses diferentes: ver actuar personalmente a una figura conocida de la televisión o el cine, puro entretenimiento, complementar una salida a tomar algo (Lima). Que Daulte bromea en la prensa escrita sobre que “el teatro es lo que hace la gente antes de salir a comer” de alguna manera nos habla de la aceptación de un formato más confortable, culinario, de consumo. La precedente descripción de un suave redireccionamiento de lo independiente hacia lo comercial no habilita a hablar de una superposición o disolución. De igual manera una variación dentro de la RS del teatro no implica la dilución o sustitución de la imagen significativa en cuestión, ni que los artistas estudiados hayan cambiado las matrices estéticas que rigen sus diferentes prácticas de escritura, actuación y dirección. La participación de muchos de ellos en el ciclo *Teatro Bombón*, de micro-obras combinadas en horarios vespertinos de Domingo y para ser presenciadas en las habitaciones recicladas de una casona, demuestra que el gusto por experimentar y transitar espacios poco convencionales no se ha perdido.

Al final del intervalo Muscari, Cáceres y Tolcachir se han convertido en figuras ampliamente aceptadas e integradas al polo heterónimo, como sucedió con Daulte o Veronese a fines de los años 90. Podemos pensar que en estos creadores la concepción, estilo y propósito teatral revisten casi desde el inicio matices que responden a diferencias de procedencia social y estilo de vida. Retomemos a Moscovici (1986), quien postula que dentro del campo representacional coexisten aspectos heterogéneos, por ejemplo visiones contradictorias de las gentes que influyen en la toma de sus decisiones. En efecto, siguiendo a este autor, Rose *et al.* explican que “sería erróneo creer que la representación social es una entidad mental replicada en la psiquis de cada individuo en un grupo, distribuida de manera homogénea, o que implica un consenso exento de opiniones encontradas o hasta vacantes” (1995:151, traducción personal). El consenso en el que se basan las RS no es estático ni se trata de un acuerdo banal entre los participantes en todos los niveles de su interacción. El carácter constantemente dinámico -que a nuestro juicio se alimenta de la coexistencia y predominio temporal entre los elementos que

⁹ Entrevista personal, 2018. Agradezco a Walter Duche y Paula Simkin, agentes de prensa especializados en teatro independiente con una trayectoria de más de 15 años, por su discusión de estos aspectos y su gentileza en compartir datos.

componen el campo representacional- produce divergencias y tensiones. Es decir que cada sujeto no se comporta pasivamente, de alguna forma modela y transforma lo que recibe y así puede introducir su sello personal. Los factores no normativos idiosincrásicos, que junto con los factores normativos relativos a la edad y a la historia o cohorte inciden dentro de un sistema de influencias que afectan a individuos y grupos, nos permiten entender la precoz reivindicación de lo comercial en los tres individuos mencionados.

Pese a la baja rentabilidad histórica de lo independiente, a lo largo del intervalo el crecimiento y las transformaciones cualitativas de los modos de producción, distribución y consumo que la cohorte encarna, han acompañado de diversas maneras el crecimiento y vitalidad de otros circuitos, en parte porque esta escena ha sido la más productiva y creativa y la que más proyectos integró. Simultáneamente los sujetos de la cohorte han incursionado en el teatro oficial, aportando su frescura, calidad y prestigio artísticos a los espacios institucionales más convencionales, a la vez obteniendo más apoyo económico, de infraestructura -por ejemplo, un mayor despliegue escenográfico y técnico-lumínico que brinda otras posibilidades de espectacularidad-, así como afirmación y continuidad en su trayectoria laboral. Hacia el final del intervalo dentro de lo oficial gana espacio Jakob en su rol de director y actor, algo similar sucede con Feldman y Chaud. Otra bisectriz de esta intersección la forman sus participaciones en los ciclos *Inversión de la carga de la prueba* y los ya citados *Biodrama* y *Manual*, del Centro Cultural Rojas, o *Invocaciones* y *Conferencias Performáticas* de los Centros Culturales San Martín y Recoleta, en el sentido de efectuarse en espacios específicos dentro de su infraestructura que la institución oficial reserva para incorporar lo experimental, abriéndose momentáneamente en una zona de cruce y flujos mutuos, muchas veces difícil de identificar y aprovechar para el público, incluso el especializado. Por ejemplo, la sala Sarmiento acoge en 2018 a Paredes y Gamboa junto a su grupo *Piel de Lava* en una suerte de biodrama grupal retrospectivo, con una oferta para ver de manera combinada la reposición de las obras que conformaron su trayectoria en el *off*. Este tipo de préstamos se favorecen de la habilidad para la diversificación acumulada en el ámbito experimental.

Además de haber sido un semillero que abonó al teatro oficial y al comercial, la cohorte también ha irradiado la capacidad, originalidad y prestigio de sus artistas hasta otras industrias, por ejemplo la televisiva (Cáceres, Gamboa, Muscari). A través de esta permeabilidad ahora el flujo es mayor en sentido inverso, en tanto es más común ver en una puesta independiente actores de gran exposición mediática y no sólo procedentes de lo comercial (la estética de Muscari se distingue una vez más por haberse definido precozmente por este tipo particular de importación). Agrega Duche al respecto:

Es un teatro que se nutre cada vez más de actores del circuito comercial, y hoy muchos de los independientes van de calle Corrientes al barrio del Abasto con mayor naturalidad, y está bueno que así sea. La brecha también se va acortando por ejemplo en el precio de las entradas, y en el apoyo o el interés que desde la Asociación Argentina de Empresarios Teatrales dan al circuito independiente (entrevista citada).

Al final del intervalo consideramos como lo más llamativo que son los polos comercial y oficial los que están haciendo notar sus efectos erosivos en la cohorte, tanto en su estética y modos de difusión, como en su RS del teatro. Artistas, mercado e instituciones se atraen y rechazan, y ahora que la obtención de capital específico de consagración y de beneficios de distinción y discriminación social ya no es la única ni primera meta, otra consecuencia visible es que algunos de estos artistas son absorbidos por las instituciones oficiales de enseñanza.

En último término explicaremos la variación longitudinal del rechazo del realismo como elemento de esta RS. La fuerte y hasta dominante tradición de esta estética en el teatro argentino se remonta a Roberto J. Payró, Alberto Ghirardo y Florencio Sánchez, es atravesada por el notorio influjo de Arthur Miller desde los 50, y abunda a partir de allí en temáticas ligadas a la situación de la clase media, la izquierda y los derechos humanos. Creemos que su repudio inicial lo explican factores normativos relativos a la edad y la cohorte, tal como lo resume la opinión de Arias de que durante muchos años en Argentina esa fue la poética del teatro oficial, aquello que encarnaba ideológicamente lo más pacato y perverso del sistema. A este factor normativo que forma parte de la explicación de la historia de este grupo, se le suma la influencia de factores no normativos idiosincrásicos. Creemos que la abierta hostilidad comenzó a modificarse precisamente por diferencias individuales, no por acuerdo grupal ni por determinaciones contextuales externas al grupo. Los tres dramaturgos responsables del viraje son Chaud, Jakob y Mendilaharsu, compañeros en el taller de dramaturgia de Daulte desde 2003. Ellos prescindieron de la parodia al realismo más ortodoxo y *demodé* porque consideraron que Daulte, Veronese, Apolo y otros dramaturgos canónicos de los 90, ya se habían encargado de disputar con los maestros de dramaturgia adscriptos al realismo contenidista y “comprometido”.¹⁰

Respecto del estado del campo como resultado de su historia específica, y de la ampliación de los marcos que la comunidad interpretativa asociará al concepto de realismo, nos interesan las siguientes palabras de Jakob:

¹⁰ : Lo explica de la siguiente manera Daulte, uno de los protagonistas de aquella polémica: “Las obras de estos nuevos autores [ellos] eran tachadas de extranjeras, de ser indiferentes a los problemas de la sociedad local y, en definitiva, de frívolas. Se trataba de una discusión cuyos polos eran la pertinencia o la impertinencia de la responsabilidad del teatro”. Daulte, Javier (2010), “Juego y compromiso”, en Cosentino, Olga (comp.), La puesta en escena: En el teatro argentino del Bicentenario. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 121-39 (129).

Por otro lado, recuerdo que era una época en que todos estaban peleados con el naturalismo, por cierto temor a estilos que se usan mucho en televisión y que se consideraban desprestigiados. No veía un teatro realista y de cuarta pared, que es el que yo terminé haciendo. A mí eso no me gustaba. No entendía por qué no veían posibilidades en la cuarta pared y en una actuación menos extrañada (la palabra "extrañar" estaba muy de moda a comienzos de 2000); para mí eso era el cine, que era mejor que el teatro y el teatro también podía recurrir a eso de una manera renovada e interesante. Y después lo fuimos logrando... Sin nunca creer que el teatro debía reflejar la realidad (la generación anterior había roto ya ese mandato). (Rimoldi 2013:151).

Importa observar que en tanto discípulos de Daulte, Jakob y Mendilaharsu y Chaud (adapta a la patafísica), han escrito textos de tinte absurdistas y surrealistas, por ejemplo *El alimento del futuro* (Jakob) o *elhecho* (Chaud) y por lo tanto, que su poética también alterna el desconcierto y hasta el disparate. Es en esa línea que participaron de *Invocaciones*, con sendas deconstrucciones-recreaciones sobre las figuras de Brecht y Jarry, posteriormente Chaud presentó su *Jarry* en el Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires (2017, con Governori, Paredes, Tur, Levin y Agustín Repetto en el elenco). Conocer y reconocer el abanico de experiencias que estos autores han transitado nos lleva a pensar en un realismo mediado por su ejercicio de la experimentación, en este sentido, un realismo "posvanguardista" ni ingenuo ni iniciático.

¿Cómo lo repusieron dentro de una agenda de la que parecía firmemente desterrado? Desencadenando el declive de la visión del realismo como enemigo de un arte teatral renovador, según la posición establecida por la vanguardia independiente y convertida en lugar común. A unos años de su nacimiento como artistas ejercieron un *timing* poniendo en hora en el reloj no sólo al realismo con moraleja, sino también a las obras formuláticas que lo ironizaban (e ironizan, en tal sentido podría pensarse que *La desintegración* -2015- obra de Feldman sobre las convenciones del realismo dentro de su *Proyecto Pruebas*, "atrás").

El punto de clivaje fue el estreno de *Budín inglés* en 2006, para cuya elaboración Chaud realizó junto a Jakob una investigación sobre la lectura. A diferencia de la mayoría de los autores que estrenaron en *Biodrama* (convocados para crear una dramaturgia sobre la vida de un argentino vivo), ellos no se dedicaron ni a explorar los límites entre ficción y realidad ni a erosionar el carácter ficcional de los personajes, a la vez que se animaron a salir de un teatro autorreferencial y antinarrativo. En la misma línea, en 2011, participaron con *En la huerta* y *La Edad de Oro* de *ProyectoManual*, un ciclo con ediciones desde ese año hasta 2013 en que los convocados debían elegir libremente cualquier manual de instrucciones e integrarlo en una dramaturgia. Evidentemente sin proponérselo, impusieron una fecha, un estándar, un quiebre en el meridiano teatral en virtud de esta variación. Porque lo que comenzó en la escritura de tres dramaturgos se tradujo en influencias de cambio ampliamente probadas: hoy no sólo la cohorte sino toda la zona de autonomía y experimentación dentro de lo independiente acepta el tipo de realismo que ellos propusieron, de puro diálogo, narrativo, con efecto de crónica diaria y

depurado de sus elementos ideologizantes. Lo cual muestra cómo los cambios en las RS con el tiempo encarnan en nuevas formas de crear.¹¹

Los tres dramaturgos elaboran la palabra dramática atentos a la calidad del texto en tanto literatura. Su realismo es sutil, gracioso y tiene cierto aire costumbrista. Coloridos y vivaces, con finales bien logrados, los textos hacen primar la cercanía y la calidez por sobre lo melancólico o escabroso. No desbaratan la comunicación como sucede en el grueso de las dramaturgias *off* de las últimas dos décadas, caracterizadas por la opacidad semántica, el tono pesimista y la denegación de numerosos aspectos de la convención teatral. Por el contrario, se afirma un sentido de entendimiento, colaboración y superación a través de una elaboración común. Son obras cultas pero accesibles que evitan el exceso de intelectualismo y erudición complicada, así como la densa identidad ideológica que signa al realismo teatral de los últimos 70 años. Algunos de los rasgos que las inscriben genéricamente son sus intrigas lineales y basadas en una estructura clásica, una lógica de concatenación de las acciones fundada en el verosímil causalista y fábulas donde se reflejan las suposiciones lógicas y referenciales del mundo que el receptor tiene por conocido. Los textos están plenos de referentes verificables respecto de su contenido real, por ejemplo en *La Edad de Oro* los datos de la trayectoria musical de Peter Hammill o los realemas topológicos que ubican la acción dramática en la ciudad de Mar del Plata, en la actualidad. La espacialidad y la temporalidad de la ficción se construyen con descripciones minuciosas y precisas y se evitan los quiebres. El sistema referencial y mimético con estabilidad lógica y coherencia del punto de vista abarca asimismo la definición del carácter en la construcción de los personajes, cuya personalidad se caracteriza y desarrolla, como sucede en *Viva Italia* de Jakob. Ajena a toda moda posdramática, la idea de personaje como entidad extraescritural refuerza este rasgo o le otorga un matiz especial. Dice este dramaturgo:

Por ejemplo, a mí la idea de que los personajes existen más allá de la obra, de que parezcan tener una vida más allá del procedimiento narrativo que habitan me encanta, ¡incluso fijate que en *Budín inglés* y *Los talentos* la tenían! ¡Y el teatro de los 90 se la pasó atacando la idea de personaje! La gente que ha padecido cierto realismo malo ve esto como conservador. En la zona en que yo me muevo todavía hay algo de rechazo al realismo, mientras que nosotros encontramos allí una vitalidad. (Rimoldi 2013:151).

Y es que aparentemente conservador fue, en efecto, presentar obras realistas en *ProyectoManual*, siendo su eje la inclusión de materiales no estéticos y la investigación teatral a partir de variables no dramáticas. En cuanto a *En la huerta* la prolijidad de los diálogos, el hiperrealismo y un puntillismo característico del proceso de rodaje y edición de una película le confieren una suerte de “filmicidad”, sin por ello implicar una “desliteraturización” de la dramaturgia. Presenta una joven profesional recientemente separada que mientras desarrolla una huerta orgánica, cultiva una relación afectiva con su jardinero. Su tono y diálogos recuerdan al cine

¹¹ Por su impacto cabría mencionar también *Harina* de Carolina Tejeda (junto a Román Podolsky), sin embargo un mayor carácter alusivo e ideológico no la hacen ilustrativa de esta explicación.

de Eric Rohmer, lo mismo la dramaturgia de Jakob y Mendilaharsu. En *La Edad de Oro* ellos partieron de su pasión por el coleccionismo de música para retratar a dos veteranos decididos a desprenderse de su tesoro de discos de Hammill. A su proceso de maduración personal ayuda la llegada de un joven y su novia flechados por esos mismos vinilos, como una versión remozada y tal vez mejorada de su pasado. El intercambio de discos, a los que los más jóvenes les devuelven su vida y su aura, representa el flujo de entendimiento logrado entre los miembros de ambas generaciones, constituyendo como en *Capitán* (2015) uno de los aspectos que producen la sensación de calidez y optimismo que impregna -y transmite- la dramaturgia.

El análisis de la RS ayuda a entender este doble *aggiornamento*, por un lado como morigeración de los ideologemas estéticos de la cohorte en su impulso antirrealista y por otro, respecto de la tradición histórica del realismo dramático. Asimismo consideramos con Bourdieu que aquellos artistas que tienen más capital –simbólico, social y hasta económico- pueden tomar decisiones más libres y arriesgadas y dirigirse por lo tanto a donde hay menos saturación y menos competencia. Las diferencias en términos de capital se traducen en diferencias o desfases temporales, haciendo que los más enterados abandonen las posiciones en declive o amenazadas mientras que los que tienen mal sentido se dirigen a ellas (1995:379, 387, 389).

Según Schaeffer, la genericidad y sus dinamismos se vinculan igualmente a un conjunto de reglas psicológicamente interiorizadas por cada escritor. En este sentido aparecen vinculados a los ya citados factores no normativos idiosincrásicos, y no como un mero desplazamiento de rasgos abstractamente descritos. Los principios del curso de vida que utilizamos para recabar datos de la historia de vida de los artistas nos han permitido captar determinaciones producto de la educación y la clase social, aportándonos a la comprensión de algunas de las diferencias de perspectiva e interpretación que tienen los sujetos sobre prácticas y situaciones compartidas, en este punto, su postura ante el realismo. Los datos recogidos nos muestran que estos dramaturgos alcanzaron estudios en el área de artes y humanidades (terciario Jakob y universitario incompleto Chaud), no poseen otra profesión y tienen en sus familias antecedentes artísticos ligados a la plástica. Otro dato en común es su formación y experiencia en el ámbito cinematográfico.

La influencia que viene del cine ayuda a imprimir un sello personal al realismo y forma parte de su transformación en los usos de tal poética. En cuanto a este impacto en la concepción dramática, dice Jakob:

El teatro y el cine tienen muchas cosas en común: la actuación y digamos la dramaturgia, que produce efectos narrativos y poéticos también similares. Yo cuando veía teatro veía encuadres, puntos de vista, cantidad de recursos cinematográficos. Veía y veo esas analogías... A mí me interesa la idea del teatro como ventana al mundo, una idea que se usa mucho en el cine y me pasa algo similar con la literatura... En mi caso todo esto está absolutamente relacionado con el cine, con un tipo de cine. (Rimoldi 2013:151).

Partiendo del conocimiento de las convenciones que generan el efecto de realidad en el cine narrativo, ellos imitan su capacidad de producir una suerte de doble de lo

real. La voluntad narrativa, a la que volvieron con destreza sin tornarse estéticamente conservadores, junto a una desideologización que consiste en evitar cuidadosamente las consignas y moralejas, son los dos rasgos fundamentales en su rehabilitación genérica.

Mientras que la narrativa realista argentina reciente suele derivar o ampliar su sistema referencial hacia la violencia y lo marginal (p.e. Patricia Ratto, Mariana Enriquez, Hernán Ronsino), los dramaturgos de la cohorte optan por depurar esos componentes.¹² Cabe entonces destacar también su diferencia en consideración de que, en una división tradicional por géneros, frente a la poesía, y sobre todo, la narrativa, la crítica literaria argentina suele desconocer el aporte de la literatura dramática. Además dentro del canon de la narrativa contemporánea, ha tenido serias dificultades en encontrar ejemplos modélicos, lo que la lleva a recurrir a expresiones como “realismo críptico” (Kohan) en referencia a Aira, Saer o Chejfec, porque sus textos finalmente socavan las características genéricas distintivas. Las cuales sí revisten los textos de Jakob y Mendilaharsu y Chaud.

4 Conclusión

Este estudio ha implicado un proceso de objetivación de trayectorias. Considerar la RS permite entender la producción de la cohorte y al sistema teatral durante el intervalo de manera más profunda e informada, y no como una caótica suma de poéticas individuales. Las RS están ligadas al sistema normativo de un determinado grupo humano, y en este caso han funcionado como una elaboración cognitiva social-grupal ante una situación contextual productora de conflicto, como la crisis de 2001, y también ante un campo teatral rico pero complejo y competitivo, en relación al cual los modos asociativos atañen a la solidaridad y la posibilidad de permanencia.

La escritura y publicación de textos dramáticos bajo el influjo de determinadas tendencias, el funcionamiento y transformación de salas y programas de financiamiento, la interacción con los intermediarios y agentes especializados encargados de la institucionalización y legitimación, la interacción con las audiencias, son aspectos contemplados en función de la fuerza de una determinada imagen compartida sobre el quehacer teatral. Lo independiente, como el nombre lo indica, no tiene un alcance masivo, pero incide en la vida cultural y la cohorte estudiada ha sido influyente en ese sentido, condensando por lo demás lo que canónicamente se entendió por lo independiente teatral en este período. En cuanto a los tres dramaturgos estudiados en la última parte, enfocarnos en su figura autoral

¹² Tendencia retroalimentada por una sobreinterpretación crítica a nivel local e internacional que además de políticamente correcta se ha tornado en el lugar común más transitado. Así lo aclara Enriquez, autora de la novela publicada en 20 países *Las cosas que perdimos en el fuego*: “Suelen preguntarme por las desapariciones en mis cuentos, que con frecuencia se leen en relación con la dictadura; pero creo cada vez más que se relacionan con Miguel Bru, amigo de mis amigos, asesinado por la policía y cuyo cuerpo nunca apareció. Las marchas por Miguel, las razias y las marchas contra la ley de educación menemista en La Plata, además de La Noche de los Lápices que allá es enorme, fueron sin duda mi despertar político y parte de mi formación”. En Gigena, Daniel (15/5/2016), “La Plata. Un polo literario heterodoxo”, suplemento *Ideas*, diario *La Nación*:4.

eludiendo el biografismo ingenuo pero sin obliterar su vida, nos permitió observar cómo generaron una metamorfosis en los principios estéticos vigentes en su cohorte: sin haber cambiado su tono general experimentalista, su labor lo ha matizado fuertemente. Su aporte individual a la cohorte puede calibrarse evaluando que lo que comenzaron tres, hoy lo acepta todo el medio.

Nuestra propuesta de enfoque por cohortes, junto con el trabajo de Lundén, Blom, Ekelund y Börjesson, brinda una dimensión de una investigación empírica actualizada sobre instituciones artísticas. En tal sentido funciona como una nueva herramienta que abre posibilidades de reflexión sobre la periodización del arte en el proceso de formación cultural. Cotejando y contrastando los resultados en ambos trabajos, llegamos a la conclusión de que no podrían haberse alcanzado mediante el concepto de generación. Al respecto, el ejemplo propio manifiesta la utilidad del enfoque por cohortes para estudiar las variables socio-institucionales en relación con las características fundamentales de la producción de un grupo, y en ese caso nosotros apuntamos a una caracterización grupal en profundidad. El desarrollo del otro proyecto –una investigación altamente original- aunó los esfuerzos de numerosos investigadores, quienes diseñaron un estudio retrospectivo en el cual se trabajó con una vasta población de 1048 autores, acorde al objetivo del estudio. Interesados en dar cuenta de efectos de campo en estudios de larga escala, su fin último fue la construcción de una tipología de trayectorias autorales ubicando y diferenciando tres cohortes en un sistema mucho mayor, realizando comparaciones dentro de ellas y entre sí. Crearon una biografía colectiva de cada grupo, cada uno de ellos conformado por todos los narradores que debutaron en el sistema literario norteamericano con la publicación de una primera novela o libro de cuentos en los años 1940, 1955 y 1970, seleccionados como los momentos de iniciación en el rol de escritor (Ekelund y Blom 2002:299).

Nos interesa destacar que en ninguno de los dos casos la operacionalización del concepto de cohorte se apoyó ni recayó sobre variables ideológicas, tan recurrentes cuando se apela a la idea de generación como difíciles de verificar. Siempre impregnado de ideologías y más cercano al influjo de las emociones, el método generacional, sugiere Hogeland, al pulsar "teclas emocionales" arrastra gran poder afectivo pero correlativamente limita su poder explicatorio, en parte precisamente por ese arrastre (2001).

El investigador como un sastre hábil recorta, ajusta, entalla. Sobre todo si hablamos de conceptos o teorías nuevos que necesitan vencer modelos e inercias establecidos. El concepto de cohorte importado de otras ramas del conocimiento y cuyo uso hemos propuesto en el campo de la dramaturgia, parece sencillo pero es claro y eficaz y permite logros que no son menores si se lo inserta en un diseño claro, con objetivos igualmente claros. Utilizado impropriamente puede enturbiar resultados, habilitar análisis contradictorios o banales. Finalmente invocamos a Jano, en la mitología romana un dios con dos caras que se suelen ver de perfil, mirando simultáneamente hacia ambos lados. Dios de las puertas, de los comienzos y los finales, se creía que aseguraba buenos finales gracias a que entre sus dones se contaban la sabiduría y el equilibrio. La producción de un conocimiento, por

modesto que sea su aporte, requiere un tránsito cuidadoso y repetido desde el cúmulo de la teoría ya conocida al hecho empírico y viceversa. El nuevo aporte, que debiera caracterizar un buen final de investigación, implica un laborioso camino de ida y vuelta y como Jano, el conocimiento científico requiere de esas dos caras como partes indispensables de la totalidad. A lo largo de este trabajo hemos dado pasos más seguros a veces, más vacilantes otras, que conforman esta trayectoria. Algunos conceptos se articularon entre sí y con el dato observable con fluidez y comodidad. Otros parecieron resistirse y hay casos en los que los huecos alojan las preguntas que siguen en pie o que han florecido en el camino, visibilizando más matices y orientando indagaciones simultáneas o futuras.

Bibliografía

- Blom, Mattias (2002), "The conceptualization and construction of a cohort-based inquiry into the US literary field", *Poetics*, 30:311-325.
- Bourdieu, Pierre (1995), *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- _____ y Loic Wacquant (1995), *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo.
- Ekelund, Bo & Mikael Börjesson (2005), "Comparing literary worlds: An analysis of the spaces of fictional universes in the work of two US prose fiction debut cohorts, 1940 and 1955", *Poetics*, 33:343-368.
- _____ (2002), "The shape of the literary career: an analysis of publishing trajectories", *Poetics*, 30:341-364.
- Escarpit, Robert (1962), *Sociología de la literatura*. Buenos Aires: Fabril Editora.
- Farace, Ariel (18/9/2016), "Teatro independiente, de la resistencia a la autonomía poética", *La Nación*.
- Forni, Floreal, María Gallart & Irene Vasilachis (1992). *Métodos cualitativos II*. Buenos Aires: CEAL.
- Glaser, Barney & Anselm Strauss (1967). *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. New York: Aldine.
- Han, Byung-Chul (2015), *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Buenos Aires: Herder.
- Hernández Sampieri, Roberto, Fernández Collado, Carlos & Pilar Baptista Lucio (2010), *Metodología de la investigación*. DF: McGraw Hill-Interamericana.
- Hogeland, Lisa Maria (2001), "Against generational thinking", *Women's Studies in Communication*, 24(1):107-21.
- Lima, Santiago (2010), "Políticas culturales en la Argentina: mecenazgo y rol del Estado", *telóndefondo*, 11:1-12.
- Lizé, Wenceslas (2016), "Cultural consecration and legitimation- Modes, agents and processes", *Poetics*, 59:1-4.
- Lundén, Rolf, Bo Ekelund & Mattias Blom (2002), "Literary generations and social authority: a study of US prose-fiction debut writers, 1940-2000", *Poetics*, 30:299-309.

- Mason, William & Nicholas Wolfinger (2001), "Cohort Analysis", in Smelser, Neil & Paul Baltes (eds.), *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*. Amsterdam: Elsevier Science, 2189-2194.
- Mogliani, Laura (2001). "Campo teatral y serie social", en Pellettieri, Osvaldo (ed.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Vol. V: El teatro actual (1976-1998)*. Buenos Aires: Galerna, 277-87.
- Monchietti, Alicia Luisa (2012), "De la dicotomía individuo /sociedad a la articulación de conceptos y la producción subjetiva", in Gastrón, Liliana (coord.), *Dimensiones de la Representación Social de la Vejez*. Mar del Plata: EUDEM.
- Moscovici, Serge (1986), *Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales*. Barcelona: Paidós.
- ___ (1979). *El psicoanálisis, su imagen y su público*. Buenos Aires: Huemul.
- Quivy, Raymond y Luc Van Campenhoudt (2005), *Manual de investigación en ciencias sociales*. México, Limusa.
- Rimoldi, Lucas (2013). "Escritura en colaboración y revitalización del realismo. Entrevista con Walter Jakob", *Latin American Theatre Review*, 47(1):145-53.
- ___ (2011). "Estrategias de gestión y producción escénicas en el teatro independiente argentino de 2001 a 2011", *Letras*, 63-64:115-130.
- Rose, Diane, D. Efraim, M.C. Gervais, H. Joffe, S. Jovchelovitch & N. Morant (1995), "Questioning Consensus in Social Representations Theory", *Papers on Social Representations*, 4 (2):150-6.
- Rosengren, Karl (1987), "Literary criticism: future invented", *Poetics*, 16:295-325.
- Sapiro, Giselle (2016 a), *La sociología de la literatura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ___ (2016 b), "The metamorphosis of modes of consecration in the literary field: Academies, literary prizes, festivals", *Poetics*, 59:5-19.
- Schaeffer, Jean-Marie (2013), *Pequeña ecología de los estudios literarios*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Selltiz, C., M. Jahoda, M. Deutsch y S. Cook (1974). *Métodos de investigación en las relaciones sociales*. Madrid: Rialp.