



Producción teatral e intervención estatal en la Ciudad de Buenos Aires

Larisa Rivarola¹

- ♦ ♦ ♦
- 1 Lic. en Artes con orientación en Artes Combinadas por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Actriz y Productora teatral. Fue becaria del Instituto Nacional del Teatro (2014). Trabajó en el Ministerio de Cultura de la Nación Argentina durante 10 años, en áreas de Diversidad y Cooperación internacional. Actualmente finaliza su doctorado en el área de Historia y Teoría de las Artes en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) a través de una Beca doctoral otorgada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). larisarivarola@gmail.com.

RESUMEN

Este artículo estudia las relaciones que los teatristas entablan con las políticas públicas de fomento de la actividad teatral, analizando las formas de producción en el circuito teatral alternativo de la Ciudad de Buenos Aires, en relación con los supuestos y paradigmas establecidos en la Ley Nacional de Teatro, promulgada en 1997 en Argentina. Para ello, se sigue la propuesta del filósofo Eduardo Rinesi, quien utiliza elementos de la tragedia como herramienta de análisis.

Palabras clave: Producción. Políticas. Teatro. Ley.

ABSTRACT

This article studies the relationships that theater performers establish with public policies to promote theatrical activity, analyzing the forms of production in the alternative theater circuit of the City of Buenos Aires, in relation to the assumptions and paradigms established in the National Law Theater, enacted in 1997 in Argentina. For this, the proposal of the philosopher Eduardo Rinesi is followed, who uses elements of the tragedy as a tool for analysis.

Keywords: Production. Politics. Theater. Law.

INTRODUCCIÓN

Para abordar las relaciones que los teatristas entablan con las políticas públicas de fomento de la actividad teatral al analizar las formas de producción en el circuito alternativo² de la Ciudad de Buenos Aires, y en relación con los supuestos

-
- 2 Consideramos al modo de producción privado según los tres subsistemas planteados por Gustavo Schraier (2006): alternativo, empresarial y de inversor ocasional, y agregamos el carácter de sistema y subsistema en tanto estructuras y subestructuras que compuestas por variables relacionadas entre sí constituyen un objeto; el modo en que se organizan los modelos de producción teatral. A la vez, si bien la Ley Nacional de Teatro alude a la actividad teatral “independiente”, la redefinimos como “alternativa” para diferenciarla de la primera organización teatral independiente creada por Leónidas Barletta en 1931, pues una no es continuación de la otra. Aquí creemos relevante realizar la siguiente precisión: El subsistema alternativo, por diferenciación del empresarial y del de inversor ocasional, se caracteriza por la novedad, la independencia estética y económica, y la calidad de sus producciones. Si bien el primer antecedente con las características mencionadas en nuestro país proviene del mencionado teatro de Leónidas Barletta, su fundamento ideológico y sus principios éticos y estéticos difieren de lo que en la actualidad conocemos como teatro alternativo, amén de que algunas de las particularidades del primero evidencian su herencia y de que en el lenguaje cotidiano se sigue haciendo referencia al “teatro independiente”. Finalmente, el subsistema teatral que hoy denominamos teatro alternativo tiene las siguientes características: autogestión, financiación por vías múltiples y diversas (recursos privados y públicos), heterogeneidad estética, organización democrática y

y paradigmas establecidos en la Ley Nacional de Teatro, promulgada en 1997 en Argentina; tomaremos la propuesta del filósofo Eduardo Rinesi (2003) respecto de la utilización de ciertos elementos presentes en las grandes piezas de Shakespeare, como herramientas conceptuales para reflexionar teóricamente sobre la política en este trabajo.

Tomamos el razonamiento de Rinesi en torno a la tragedia y lo utilizamos como instrumento teórico para esclarecer aspectos de las políticas culturales con incidencia en el campo teatral de la Ciudad de Buenos Aires; específicamente en el circuito teatral alternativo. Partiendo de las complejidades que se suceden en los procesos de producción en el circuito mencionado, nos preguntamos si es posible que la definición de la tragedia utilizada por Rinesi dé cuenta de la dificultad que tiene una herramienta como la Ley Nacional de Teatro³ para resolver los problemas que atraviesa la práctica teatral en su proceso de producción en el territorio y circuito indicados. Para ello, primero contextualizaremos el marco de nuestra investigación, luego caracterizaremos a los actores sociales intervinientes y, finalmente, problematizaremos las relaciones indicadas a partir de las categorías que tomamos de Rinesi.

CONTEXTO DE INVESTIGACIÓN Y ANTECEDENTES

El siguiente abordaje forma parte de una investigación más amplia⁴ que se propone comprender las formas de producción del teatro alternativo de la Ciudad de Buenos Aires entre 2003 y 2015, con

.....
colectiva, e independencia creativa. Dentro de estos rasgos, los modelos de gestión y producción son diversos, y las formas artísticas que de ellos resultan son múltiples.

- 3 Si bien existen otros organismos públicos de fomento de la actividad que se orientan en tarea similar y/o complementaria a la del Instituto Nacional del Teatro, el presente análisis corresponde a una etapa de nuestra investigación que aborda al organismo de mayor alcance, dado su carácter nacional y que evidencia más claramente la relación Nación-Ciudad de Buenos Aires.
- 4 Investigación que actualmente realizo, en el marco del desarrollo de mi tesis doctoral dentro del área de Historia y Teoría de las Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Argentina.

el objeto de establecer un punto de partida para el impulso de herramientas que promuevan y faciliten su desarrollo. El estudio se enfoca en las relaciones entre las formas de creación y producción teatral, y sus resultados artísticos. En dicho marco, hemos encontrado diversas herramientas teóricas que, aunque provienen de otras disciplinas, son útiles para problematizar las relaciones mencionadas.

Por otro lado, si bien existen trabajos que se han ocupado de la producción escénica en forma de ensayos sobre experiencias o procesos creativos, artículos académicos y periodísticos, así como manuales de buenas prácticas y descriptivos de modelos de gestión, estos carecen de una cuestión que consideramos fundamental para el análisis que nos proponemos, y que consiste en la ubicación de la práctica en una perspectiva temporal y en relación con el contexto histórico en el que se desarrolla, caracterizando tanto los factores externos (condiciones de producción) que inciden en ella como los factores internos que la constituyen (procesos creativos, poéticas) para ponerlos en relación a través de un análisis profundo del vínculo determinante que ostentan. Nos referimos a una amplio espectro cubierto por valiosos abordajes sobre diferentes aspectos de la producción teatral como los trabajos de Pedro Espinosa (1987), Rafael Peña Casado (2002), Marisa de León (2004) y Gustavo Schraier (2006); los artículos de Rubens Bayardo (1990, 2013) en torno la dimensión económica en el campo de las artes escénicas y el trabajo de David Throsby (1992) respecto de la integración entre cultura y economía; la tesis de Sandra Ferreyra (2019) en torno al teatro argentino; el fundamental paradigma desarrollado por Osvaldo Pellettieri (1997) sobre el ciclo evolutivo de las obras de teatro, delimitado por la articulación de los ejes sincrónico y diacrónico —describiendo así tanto la historia interna que explica cómo y qué constituye un sistema teatral; como la historia externa que explica por qué cambia el sistema en contacto con la serie social, es decir, el contexto social, político e histórico—, así

como sus sólidos trabajos en torno al actor (PELLETTIERI, 2001; 2008); en el mismo sentido pero desde el punto de vista de la creación artística, las reflexiones teóricas de artistas como Ricardo Bartis (2006) y Alejandro Catalán (2000).

Planteamos, entonces, un nuevo universo de problemas, cuyas variables necesitan ponerse en relación. Y dado que consideramos que conocer el vínculo entre los modos de gestión y producción teatral y las creaciones artísticas que de ellos resultan es una necesidad imprescindible para poder profundizar una política de fomento de la producción teatral, la determinación de utilizar la conceptualización de Rinesi (2003) como herramienta analítica nos brindará un nuevo aporte a una problemática actual.

DELIMITACIÓN TEÓRICO-METODOLÓGICA

Para pensar la relación entre la producción teatral del circuito alternativo en la Ciudad de Buenos Aires y la Ley Nacional de Teatro, consideramos necesario, por un lado, reflexionar acerca de la legislación, pues entendemos que es el modo en que el Estado, en el marco de un sistema republicano, ubica, visibiliza y legitima a un actor social como sujeto de derecho y responsable de obligaciones. Además, es el modo en que una práctica cultural es institucionalizada y situada en un espacio visible de la esfera social.

Por otro lado, en cuanto al hecho teatral, lo concebimos como vehículo de pensamiento y agente productor de un material significativo capaz de transmitir valores. Pero, sobre todo, pensamos al teatro como una práctica determinada por un sistema de relaciones sociales dentro del cual la creación artística se manifiesta como un territorio político donde se dirimen conflictos que la determinan y, a la vez, trascienden. Desde esa perspectiva es que consideramos de utilidad el trabajo de Rinesi, puesto que nos interesa pensar el conflicto como la esencia de la vida social y no como un obstáculo que se debe eliminar para restablecer una armonía ideal.

Según Rinesi (2003), la tragedia es una reflexión sobre la condición constitutivamente frágil y precaria de la vida individual y colectiva, y un modo de tratar con el conflicto, con la dimensión de contradicción y de antagonismo que presentan siempre las vidas de los hombres y las relaciones entre ellos. Esta dimensión conflictiva de carácter contradictorio nos será de gran utilidad para abordar las relaciones entre el modo de producción del circuito teatral alternativo y los parámetros que el Estado determina para regular y promover las artes escénicas.

Creemos que es central colocar el foco sobre la contradicción constante entre la libertad creativa que identifica los procesos de producción del teatro alternativo y las reglas o límites que el Estado necesita para circunscribirlo, en pos de elaborar una política que lo contenga. En este sentido, los elementos conceptuales que la tragedia ofrece para pensar la política son el conflicto, la subjetividad y la sociabilidad. En relación con la dimensión conflictiva, reiteramos la dificultad observada en torno a la difícil coincidencia entre el proceso creativo y su necesaria estructuración o sistematización por parte de cualquier agente externo; en este caso, el Estado nacional. En cuanto a la subjetividad, nos referimos a las acciones llevadas adelante por los sujetos. Y respecto de la sociabilidad, su relevancia se da en tanto nos ocupamos de aquellos conflictos inherentes a la vida en sociedad.

Para pensar cómo la imposibilidad estructural de la tragedia de resolver el conflicto ilustra la relación sobre la que nos enfocamos, consideramos necesario caracterizar no solo al Estado nacional y a los teatristas y su modo de producción, sino al territorio donde dicha relación se desarrolla, es decir, la Ciudad de Buenos Aires.

CARACTERIZACIÓN DE LOS ACTORES SOCIALES

*El Estado nacional bajo la forma de la Ley Nacional de Teatro
24.800/1997*

Como afirma Daniel Franco (2011, p. 58):

[...] producto de la lucha organizada de la Asociación Argentina de Actores junto al MATE⁵ y la presión ejercida por autores, directores, actores y dueños de salas de teatro se logró, a finales de los noventa, durante la segunda administración menemista, la creación por ley de los organismos de apoyo y fomento a la actividad nacional primero, y la porteña después, que se sumaron al ya existente Fondo Nacional de las Artes (FNA). Dichos organismos son: el Instituto Nacional del Teatro creado en 1997 tras la aprobación de la Ley 24.800 o Ley del Teatro, y su Decreto Reglamentario 991/97, y Proteatro⁶ en el ámbito de la CABA [Ciudad Autónoma de Buenos Aires], creado en 1999, a través de la Ley 156/99.

En primer lugar, asumimos positivamente que la promulgación de la Ley Nacional de Teatro evidenció la legitimación de la actividad teatral como práctica que contribuye al afianzamiento de la cultura, siendo esta última un espacio primordial para el establecimiento de lazos integradores, así como de fortalecimiento de la identidad cultural. En este sentido, recordemos también normas previas como la temprana Ley de Declaración de Interés Nacional de la Actividad Teatral, realizada el 14 de enero de 1959, publicada en el Boletín Oficial el día 30 del mismo mes; y la declaración del Día Nacional del Actor (ARGENTINA, 1997) sancionada el 30 de septiembre de 1992 y promulgada en octubre del mismo año.

Conforme la Ley, el Instituto Nacional del Teatro (en adelante el INT) opera como autoridad de aplicación de dicha norma, ostenta autarquía administrativa y funciona bajo la jurisdicción del Ministerio de

-
- 5 Movimiento de Apoyo al Teatro, creado en 1995 por un grupo de teatristas porteños independientes que luchaban por una ley de teatro nacional, una ley para la ciudad y por la autarquía del Teatro Nacional Cervantes.
 - 6 Autoridad de Aplicación de la Ley 156 de Fomento de la Actividad Teatral No Oficial de la Ciudad de Buenos Aires.

Cultura de la Nación. Consideramos a dicha institución como fundacional de una etapa en la cual el campo teatral alternativo consolida su legitimidad institucional respecto de su vínculo con el Estado nacional. Si bien esta norma contempla las diversas manifestaciones del teatro, tanto profesional como alternativo legislando en forma orgánica sobre la práctica escénica en todo el territorio nacional, nos enfocaremos en el Régimen de Concertación al que se refiere el artículo 4.º de la Ley, que promueve el fomento de la actividad del teatro alternativo en todas sus expresiones, determinando quiénes se encuentran comprendidos y pueden concertar con el INT, estableciendo las modalidades y requisitos de dicha concertación (Ley 24.800, artículo 21; Decreto Reglamentario 991/1997, artículos 3.º, 4.º, 6.º, 8.º y 10.º; y Decreto 1022/2003).

En función de la última modificación a la legislación vigente, nos ubicaremos temporalmente en la primera década de este siglo, tomando como inicio el año 2003, contexto caracterizado por el fin de un proceso de crisis económica y social, y comienzo de la recuperación de la estabilidad institucional y económica argentina, que fue posible en virtud de la intención política oficial de proyectar un nuevo modelo de país, del cual el campo teatral también participó. Las funciones del INT son fomentar la producción teatral, así como la promoción de dicha actividad en las diversas jurisdicciones nacionales, adoptando formas participativas y descentralizadas, respetando y valorizando las particularidades de cada región. En ese sentido, es notable la intención de promover la cultura a través de la actividad teatral; al mismo tiempo se determinan los actores sociales que desarrollan la actividad mencionada. Es decir, como aspecto positivo se visibiliza no solo a una actividad considerada para pocos (tal vez por su carácter tradicionalmente elitista), sino que se reconoce a cada uno de sus integrantes como parte vital de una expresión de la cultura nacional. Así, la mencionada ley reconoce como agentes culturales a artistas, público, realizadores, investigadores, docentes y autores. Esta precisión en torno

al hecho teatral legítima y garantiza de manera orgánica el status de aquellos que lo desarrollan. También reconoce a la diversidad cultural como característica de la identidad nacional, determinada a su vez por una diversidad geográfica y una herencia cultural. Para ello, evidencia una mirada descentralizada e integradora de la producción teatral, consignando un mapa teatral del país, conformado por las siguientes regiones —cada región está conformada por un grupo de provincias, salvo la región Centro que además la integra una Ciudad de carácter autónomo, como se explicará más adelante.

- Centro: Provincias de Córdoba, de Buenos Aires y Ciudad de Buenos Aires.
- NEA: Provincias de Chaco, Formosa, Misiones, Corrientes, Entre Ríos y Santa Fe.
- NOA: Provincias de Jujuy, Salta, Tucumán, Catamarca y Santiago del Estero.
- Nuevo Cuyo: Provincias de La Rioja, San Juan, San Luis y Mendoza.
- Patagónica: Provincias de La Pampa, Río Negro, Neuquén, Chubut, Santa Cruz, Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur.

Respecto del artículo 4.º de la Ley, en el cual se crea el Régimen de Concertación para otorgar subsidios para producción de obra, el mismo se extiende a tres tipos de beneficiarios:

- Grupos de Teatro Independiente (Ley 24.800, artículo 3.º): refiere a grupos que acrediten una trayectoria de estabilidad y permanencia en la práctica, durante dos años como mínimo;
- Espectáculos concertados (Ley 24.800, artículo 4.º): alude a aquellos espectáculos para cuya producción única y eventual se reúnen los artistas y debe llevarse a cabo en una sala independiente, no convencional o espacio de experimentación;
- Titulares de salas independientes.

Para nuestro análisis, nos centraremos en los dos primeros, en tanto coinciden en sus modos de creación. Respecto de los últimos, tienen dinámicas y perfiles que difieren ampliamente de quienes cuya tarea se orienta únicamente a la creación artística tanto individual como colectivamente.

La Ciudad Autónoma de Buenos Aires y el Estado Nacional

En 1996 la Ciudad de Buenos Aires pasó de ser la Capital Federal de la República Argentina —un municipio cuya autoridad era ejercida por un intendente designado por el Ejecutivo nacional— a tener estatuto de Ciudad Autónoma —conducida por un Jefe de Gobierno electo directamente por el voto popular, del mismo modo que su cuerpo Legislativo. El lugar de la ciudad siempre fue complejo. Desde su nacimiento como centro del Virreinato del Río de La Plata hasta su federalización, tiene una historia de enfrentamientos con el resto del país. Se desarrolló como ciudad rica usufructuando un centralismo político y económico sobre las que se construyó la identidad porteña. Independientemente de su cambio de organización política, han persistido los imaginarios que la caracterizaron: llamada la Reina del Plata por su estética pretendidamente europea, utilizada como vidriera de la Argentina por gobiernos centralistas —que aspiraban a una homogeneidad territorial y política que nunca existió— y pensada como capital cultural latinoamericana. Esto último debido a la múltiple y diversa producción cultural que la caracteriza, merced a la creación de fuentes laborales precarias en el sector, y que puede observarse aún hoy en forma de librerías, centros culturales, teatros, cines, galerías de arte, circuitos de diseño, museos, paseos históricos y de interés patrimonial, etc. Si bien con su autonomía la ciudad se planteó una descentralización intentando recuperar las identidades culturales de los barrios, esto se contradice con la centralidad presupuestaria que mantuvo y que, además, en su ejecución profundizó las desigualdades urbanas que aún hoy se manifiestan cada vez más en la riqueza que ostenta la zona norte de la ciudad y la pobreza de la zona sur. Del mismo

modo se da la relación de la Ciudad respecto del resto del país en términos de hegemonía, pues muchos organismos nacionales ubicados en Buenos Aires definen la política territorial desde un centralismo porteño.

Finalmente, la ciudad desde la que emergerá la Ley Nacional de Teatro, y a partir de la que se determinarán sus lineamientos políticos, es aquella que se caracterizó, desde la mitad de la primera década de este siglo, por orientar su geografía y sus propuestas culturales en consonancia con la especulación financiera e inmobiliaria y un discurso foráneo donde la ciudad es una marca. Y será también aquella cuyas desigualdades materiales y simbólicas se han ido profundizando; reservándose el acceso tanto a la producción y al consumo de bienes culturales como al ejercicio de la expresión en términos de derechos, a ciertos sectores de la población de mayor poder adquisitivo.

Los teatristas y el circuito alternativo

En cuanto a la producción teatral, pensamos a los espectáculos teatrales como agentes transmisores de cultura y entendemos que su producción debe ser abordada identificando dos variables, cuyo vínculo es determinante para analizar el hecho teatral. En primer lugar el rol del Estado, en tanto es su deber desarrollar políticas que tomen en cuenta los problemas que se suceden en el transcurso del ciclo de vida de un espectáculo, estableciendo reglas superadoras de sus problemáticas. Y, en segundo lugar, la de los creadores —incluimos aquí, además de los artistas, a todos los actores sociales involucrados en el proceso creativo y de montaje— y la función que estos cumplen, para lo cual deberemos analizar sus modos de creación desde una perspectiva de constitución interna, así como de las condiciones de producción. Finalmente, tendremos en cuenta las características del vínculo entre ambas variables.

Ahora bien, pensamos a la producción teatral ligada a la historia y a la cultura, y no como práctica únicamente artística; lo que nos permite ubicar a quienes la desarrollan en un universo dentro de una

serie social, y no abocados a una tarea solo vinculada con la inspiración determinada por una fuerza superior, como tradicionalmente se los ha pensado. Del mismo modo, consideramos a los creadores como sujetos sociales, inmersos en relaciones, determinados por ellas y responsables de una función social dentro de su comunidad. La diversidad cultural de Argentina se evidencia, entre otros aspectos, en una producción teatral heterogénea y en la historia objetiva de nuestro teatro nacional, fundado en y caracterizado por el cruce de culturas. Creemos que las expresiones artísticas posibilitan el establecimiento de vínculos trascendentes, pero al mismo tiempo su inserción social devela relaciones de un nivel de informalidad que requieren una necesaria reflexión en dos aspectos: el primero implica las condiciones laborales que se visibilizan en las relaciones de producción en el mundo del arte y de la cultura, y los derechos que delimita, reconoce y/o vulnera la legislación vigente; el segundo se refiere a la estructura identitaria de los propios artistas. Entonces, para caracterizar a los creadores, deberemos tener en cuenta que las herramientas desarrolladas por el Estado para promover la actividad teatral alternativa (no oficial), como en este caso el régimen de concertación al que ya aludimos, se asientan sobre una estructura autogestiva que encubre gratuidad y precarización laboral, así como ausencia de normas de seguridad en los espacios en los que se ejerce el oficio.

Para ilustrar la precariedad mencionada tomemos como ejemplo el modo en que los colectivos teatrales acceden a los fondos que otorga el INT para la producción de una obra. A los colectivos teatrales que acceden a ellos se les exige la constitución de sociedades accidentales de trabajo, que además deben incluir un integrante inscripto en el régimen que establecen los artículos 5.º y 6.º de la Ley 11.683/1998 de la Administración Federal de Ingresos Públicos (AFIP), que operará como representante de la cooperativa y deberá extender comprobante fiscal a los efectos de obtener el subsidio. Este requisito es un punto conflictivo en cuanto al vínculo entre

el artista y el Estado, pues dado que la extensión de comprobante fiscal sin mediar prestación de servicio o venta de bien mueble por parte del emisor —l artista no realiza ninguna de las dos pues sólo opera como beneficiario de un fondo concursable— está penada por la ley, podríamos afirmar que la intervención estatal en este caso no promueve la profesionalización, sino que legitima la precariedad de los vínculos en un marco de ilegalidad, profundizando así la vulnerabilidad de los artistas.

En cuanto a las normas de seguridad, vale el ejemplo de la tragedia ocurrida en el espacio República de Cromañón⁷, ubicado en el céntrico barrio de Once de la Ciudad de Buenos Aires, donde murieron 194 jóvenes. Posterior a ella el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires comenzó la revisión y clausura de establecimientos, que dejó al descubierto las discrepancias entre jurisdicciones; pues mientras la autoridad municipal clausuraba salas teatrales que perdían su habilitación legal, estas al momento que eran cerradas tenían adjudicado un subsidio para funcionamiento aprobado por el Estado, cuyo requisito era la habilitación vigente.

Para analizar el campo teatral constituido al inicio de este siglo, y dentro del cual los teatristas ocupan determinado lugar, consideramos la lectura que hace Osvaldo Pellettieri (2008, p. 44) del trabajo de Bourdieu (1997), para afirmar cómo el artista depende para ser, de su toma de conciencia, su ética y su relación con el campo intelectual. Y sobre este último, será relevante determinar en qué estado se encuentra. Continuando con Pellettieri (2008, p. 44): “Todo sistema teatral, que es una abstracción, está siempre encarnado en un campo intelectual. Este establece relaciones entre sus miembros, y ellos mismos determinan qué es lo legítimo y qué es lo ilegítimo [...]”.

-
- 7 El 30 de diciembre de 2004 en el espacio República de Cromañón, durante un recital del grupo de rock Callejeros, se produjo un incendio, producto del uso de una bengala desde del público. Dado que las puertas de emergencia estaban bloqueadas, no fue posible la evacuación a tiempo y murieron allí 194 jóvenes. La tragedia visibilizó, entre otras anomalías, que el lugar no contaba con las habilitaciones necesarias.

Finalmente recordemos que:

En las sociedades democráticas y liberales, el campo de poder nunca actúa directamente sobre el campo intelectual, lo hace indirectamente a través de las instituciones, de la escuela, de la universidad; es decir, su presencia se hace sentir en los lugares donde se va formando el artista, mediante lo que Bourdieu denomina 'habitus'. (PELLETTIERI, 2008, p. 45)

Al mismo tiempo es necesario considerar cómo a partir de la promulgación de la Ley se legitima un mercado de bienes culturales que circulan por diferentes vías y una especialización del campo teatral, se instituye un órgano de validación y consagración que organiza y, a la vez, (y como parte del sistema aunque parezca contradictorio) se objetiva el terreno sobre el que se dará la lucha por la autonomía y la independencia creativa.

Finalmente, recordemos siguiendo a Bourdieu (1997) que la relación entre el artista y su obra, y por extensión la obra misma, está determinada por la posición en la que se encuentra el artista en la estructura del campo intelectual, para nosotros el campo teatral porteño.

ABORDAJE DEL PROBLEMA

La complejidad central que encontramos en el vínculo entre el apoyo del Estado a la creación y al proceso de producción y montaje de los espectáculos se da en tanto los subsidios otorgados por el INT presuponen que, en el proceso de producción de una obra, el proyecto se diseña y se ejecuta, como si estas etapas se sucedieran en un orden cronológico, una tras otra; lo que en la realidad, como veremos a continuación, no sucede. Al mismo tiempo no se contempla la etapa de preproducción del proyecto, siendo que esta es determinante para evaluar su viabilidad y proyectar sus costos. Si a esto agregamos nuestra hipótesis central sobre los procesos de

producción, que sostiene que el modo de producción lo determina cada proyecto, podemos dilucidar dos núcleos centrales en la problemática de la producción que los mecanismos de apoyo no tienen en cuenta. Por un lado, la no contemplación de la etapa de preproducción por parte del Estado a la hora de definir los requisitos de presentación para solicitar el apoyo; y por otro, la evidencia de que es necesario reconocer que el modo de producción de cada obra lo determinará el proceso mismo. Aquí anida nuestra pregunta en torno a si es posible diseñar una herramienta que enmarque la inmensa diversidad que involucran los modos de producción del teatro alternativo; y si para ello no deberíamos, en principio, revisar el problema estructural del modo de producción del teatro alternativo.

La importancia de la preproducción

Recordemos que, según el modelo desarrollado por Gustavo Schraier (2006), el ciclo de vida de un espectáculo consta de tres fases: Preproducción, Producción y Explotación. La preproducción es la etapa en la que se genera el proyecto (la idea), se definen los objetivos, aparecen los diseños creativos, se planifica y se evalúa (económicamente) la viabilidad; es decir, se decide qué se hará, cómo, quién lo hará, cuándo, dónde y cuál será su costo. Ahora bien, si en la solicitud de apoyo para realizar la producción de un espectáculo, son requisitos obligatorios detallar la propuesta artística, los criterios dramáticos y de puesta en escena, los diseños, así como consignar la posesión de la autorización del autor de la obra e incluso la fecha de estreno, es evidente que para llevar adelante todo ello debe haber existido un primer apoyo de otra instancia previa, o en último caso ser solventado por el colectivo. Es decir que el acompañamiento estatal aparece, una vez que el proyecto ya está definido y su riesgo minimizado. Es a partir de la etapa de producción que es posible solicitar el acompañamiento estatal, etapa netamente operativa, de ejecución del proyecto (se compran

materiales, se continúan los ensayos ya iniciados, se construye la escenografía, se realiza el vestuario, la composición musical, etc.). Hasta aquí, seguimos presuponiendo que la obra parte de una idea rectora previa que persigue un objetivo artístico determinado inicialmente, y que va evolucionando de modo creciente. Pero ¿qué sucede si el proyecto tiene un carácter esencialmente experimental o bien la propuesta artística y los criterios de puesta en escena emergen durante los ensayos o encuentros de equipo que se dan en simultáneo? ¿Qué sucede si en esta instancia surge la necesidad de obtener apoyo externo no solo económico, sino también de recursos técnicos como espacio de trabajo, materiales, recursos tecnológicos, equipos? En este punto nos preguntamos qué tipo de teatro o modo de producción proyecta la Ley.

Modo de producción y proceso creativo

Como mencionamos antes, cada obra demanda su propia forma de producción; y esto puede significar que un proyecto puede: ser motivado por un sujeto que convoca a terceros, ser una propuesta colectiva, plantearse en torno a un interrogante que será respondido en un proceso de investigación, tener un texto previo o no, depender de una dramaturgia actoral, etc. Por ello, las formas de trabajo pueden ser ensayos pautados, entrenamientos con base en ejercicios de improvisación, trabajos sobre forma y contenido, ejercicios de lenguaje, corporales o rítmicos. Los proyectos pueden ser motivados por un texto previo, convocar a un dramaturgo que participe de los encuentros y la escritura sea simultánea o carecer de una concepción de texto tradicional. Los grupos de trabajo pueden ir conformándose en diferentes encuentros hasta definir sus integrantes o bien iniciarse con un número específico. También existen proyectos unipersonales desarrollados por un actor y un director, y proyectos colectivos en los cuales un grupo de artistas convoca a un director.

Finalmente, y sin agotar la gama de posibilidades, pero a los fines de describir someramente un panorama general, consignemos a

los colectivos constituidos como grupos conformados para un fin específico, producir un espectáculo y exhibirlo. Cada proceso irá determinando sus necesidades artísticas (requerimientos técnicos, administrativos y humanos), y en ese marco la dinámica de trabajo tendrá tantas variantes como poéticas existen. Estas múltiples motivaciones y su puesta en práctica determinan diversas necesidades en diferentes momentos, por lo que los criterios de considerar música, coreografía, diseños, textualidad, etc., aparecerán en distinto orden y modo. Cada artista o colectivo de artistas irá evaluando y determinando sus objetivos en virtud del desarrollo del proceso creativo, las necesidades del proyecto y el modo en que vaya emergiendo la obra (tenga o no texto previo). Se evaluarán tiempos y necesidades, y se irán cumpliendo o redefiniendo objetivos. Esto también será determinado por variables externas que influyen en el proceso creativo, y evidencia que las etapas de preproducción y de producción se encuentran imbricadas, se superponen y son conformadas de modo fragmentado. Frente a esta realidad, nos preguntamos si es posible que proceso creativo y la Ley establezcan una relación que pueda generar una dialéctica positiva, que permita al Estado potenciar y promover la actividad y contribuir a su desarrollo; y a los teatristas recibir una ayuda que verdaderamente establezca un diferencial que aporte al crecimiento y fortalecimiento de la práctica y no profundice su vulnerabilidad.

El conflicto es ¿irresoluble?

Como planteamos al inicio, consideramos necesario pensar y generar alternativas superadoras de las normativas que entienden el fomento a la cultura a partir de la mera adjudicación de apoyos monetarios a grupos de trabajo que se organizan en torno a la producción de un espectáculo y que para ello debe cumplir requisitos que no se condicen ni con el desarrollo de un proceso creativo, ni con las condiciones de producción y de vida de los artistas y que presupone, además, un modo de producción unívoco. Nuestra propia experiencia en el circuito teatral porteño, así como los testimonios

de colegas que hemos recogido en el curso de nuestro trabajo de campo, ha arrojado como resultado que, si bien la producción de obras ha crecido desde principios de siglo y se sostiene, los fondos para cubrir el costo de una producción llegan una vez que las necesidades ya fueron cubiertas y, al mismo tiempo, la gratuidad del trabajo de los actores persiste merced al desvío de la mayor parte de los fondos hacia rubros técnicos y servicios de terceros que no inciden directamente en la producción en sí de los espectáculos.

Si sostenemos como hipótesis de trabajo que las características del proceso de producción son determinadas por el tipo de proyecto o de las cualidades del mismo y, por el contrario, la Ley necesita en pos de ser inclusiva homologar a sujetos y sus prácticas; entonces nos preguntamos cómo legislar para un colectivo con denominadores comunes en sus objetivos (producir espectáculos teatrales en el circuito teatral alternativo) y diversas formas de llevar adelante la práctica (dadas las diversas poéticas, necesidades y estéticas).

Para ejemplificar la contradicción, retomemos el ya mencionado incendio en el espacio República de Cromañón, luego de cuya tragedia las autoridades porteñas realizaron una multitudinaria clausura de salas teatrales. Posteriormente se propuso redactar una ley municipal para habilitarlas, que contemplara las particularidades de cada espacio y a la vez permitiera establecer una reglamentación de fácil interpretación por los inspectores, a fin de lograr las habilitaciones. Observando a la distancia aquel problema encontramos que cada acta de intimación y clausura difería en sus exigencias, pues cada infracción era particular en tanto respondía a la particularidad de cada sala. A la vez, esto constituía un problema común, la necesidad colectiva de terminar con decenas de irregularidades que impedían las habilitaciones. En aquella experiencia, lo que allanó el camino hacia la solución fue que las salas, a pesar de las diferencias entre ellas, lograron articularse en un colectivo, cuyo denominador común era el circuito teatral alternativo y lograron conformar un interlocutor válido y representativo frente

a los funcionarios responsables a los que pudieron transmitir las diversas demandas.

Volviendo entonces al diálogo entre el Estado y los modos de producción, en relación con el sistema de apoyos y respecto del dilema de cómo determinar instrumentos que los contengan a todos y a la vez contemple particularidades, sabemos que una norma es la manera de regular una práctica ya existente, para ello, es necesario encontrar un denominador común que enmarque a los sujetos que demandan tales derechos.

Aquí es donde consideramos pertinente la reflexión en torno a la relación entre política y tragedia propuesta por Rinesi (2003). En su planteo, existen dos momentos asociados a la paradoja de la política que configuran la contingencia de la historia —el momento maquiaveliano y el momento hobbesiano— que no se oponen, sino que están en constante tensión. El primero tiene que ver con la celebración del conflicto y de la apertura de la historia. Desde nuestra perspectiva ubicamos aquí al proceso creativo. El segundo momento implica la preferencia por la estabilidad y la búsqueda de los modos de encuadrar el inevitable desorden de las cosas. En este lugar ubicamos a la Ley Nacional de Teatro. Es decir, dos variables que, en virtud del carácter dinámico de la vida social, evidencian un movimiento constante y en tensión entre “las instituciones” (la Ley) y “las prácticas instituidas” (las diversas actividades que implican el proceso creativo), siendo esta acción de fuerzas opuestas el principio generador de las relaciones que determinan la estructura central del campo teatral porteño contemporáneo.

Ahora bien, si los procesos creativos no son sistemáticos y cada uno difiere en su estructura, no es posible homogeneizarlos en sus mecanismos, desarrollos cronológicos y progresiones; entonces estamos frente a un objeto que no podemos aprehender en su totalidad, y del mismo modo ese objeto es creado por un sujeto cuyo modo de operar es único y particular. En ese sentido, debemos asumir la imposibilidad de sistematizar los procesos creativos del

teatro alternativo y optar por determinar solamente algunos denominadores comunes a partir de los cuales podremos diseñar herramientas más efectivas para cubrir las necesidades de los procesos de producción.

Suscribimos al pensamiento trágico, planteado por Rinesi, en tanto reconoce los límites de la razón con relación al mundo de los valores morales y políticos y a las decisiones que, en él, estamos todo el tiempo obligados a tomar. Como primer paso, es necesario tomar conciencia de que no es posible diseñar herramientas infalibles, dado lo incierto de nuestra capacidad de aprehensión del objeto abordado pues al decir de Maquiavelo, “[...] siempre queda algo que resiste con éxito, a la acción del sujeto político.” (RINESI, 2003, p. 58). Es decir, si el objeto que se intenta regular (proceso creativo) no puede ser aprehendido en su totalidad, estamos frente al carácter trágico que implica la realidad de un sujeto (el Estado) obligado a actuar en un mundo acerca del cual no puede saberlo todo (la creación) y, por lo tanto, tener completo dominio sobre él. Ese **no saberlo todo** es la condición misma de la experiencia de lo trágico. Esa escisión entre el conocimiento y la acción constituye el mundo de lo trágico en el teatro alternativo contemporáneo, desde la perspectiva que observamos en Maquiavelo según afirma Rinesi. La reflexión sobre la inadecuación entre el saber y el mundo en el que los sujetos llevan adelante las acciones, o mejor dicho, la toma de conciencia entre el desajuste entre las formas de producción del teatro alternativo y la norma implementada por el Estado como ontología del vínculo, es tal vez un camino posible para elaborar una herramienta que no se pretenda solución como síntesis, sino como mecanismo facilitador o, mejor aún, potenciador de procesos. En este sentido, aceptar el carácter contingente del proceso creativo sin pretender sujetarlo a las precisiones que requiere la más exacta planificación, por el contrario incorporar como posibles variables de evaluación de proyectos, elementos como la potencialidad de una hipótesis de trabajo, daría lugar a la aparición del

elemento trágico de la acción política como un modo de administrar positivamente la desaveniencia.

En este punto, es necesario plantear una diferencia con la concepción de Hobbes introducida por Rinesi (2003), respecto de la necesidad de que el Estado controle el desorden político, es decir que en su contexto el desorden implica un aspecto negativo de la sociedad. La creación artística tiene como característica esencial la dificultad de ser sistemática y ordenada. Para replantear la idea de que el Estado (a través de una norma) tiene del proceso creativo y sugerir que su condición de existencia es similar a la de la política, en cuanto que permite la existencia de significados múltiples, es necesario deconstruir los supuestos que estructuran esa concepción. Esto implica, siguiendo a Rinesi (en su lectura de Quentin Skinner), por un lado, hacer visible que un modo de pensar, de establecer conceptos y/o valores, es producto de una serie de elecciones hechas en épocas diferentes y entre distintos mundos posibles. Y por otro, tomar conciencia de que dichos conceptos son utilizados de modo inconsciente, por ello que aparecen naturalizados. Por ejemplo: los modos de producción de las cooperativas de teatro han surgido en un contexto determinado y tomado algunas de sus características de funcionamiento de diferentes épocas y movimientos, como es el caso de la supresión de jerarquías emulada de los colectivos anarquistas, el rechazo a la intervención estatal o la renuncia a la generación de ganancias del movimiento de teatro independiente (aquel que da origen verdadero al nombre); supuestos que la Ley Nacional de Teatro asumió sin cuestionar. Es en virtud de esto último que podemos afirmar que el teatro alternativo, heredero de aquel teatro independiente, hoy es un repositorio de valores de antaño, que es hora de poner en cuestión con el objeto de redefinir la práctica teatral actual. Es en esta discusión con el pasado, cuestionando los presupuestos heredados, que será posible interpelar el presente y superar obstáculos en el camino de la construcción de nuevas herramientas.

Lo dicho anteriormente podría sintetizarse con el planteamiento de la hipótesis de conflicto en dos ejes: el sincrónico y el diacrónico. En el primero se dan las luchas sociales y políticas a través de la oposición entre los intereses de los distintos actores sociales y sus diferentes perspectivas y visiones. Estas diferencias se suceden en un mismo horizonte temporal y expresan las diferencias que los actores sociales tienen entre sí al dirimir los conflictos que se suceden en la vida en común. Podemos comparar aquí a los diversos modos de producción, poéticas y resultados estéticos. En el segundo eje se da la relación con las prácticas o concepciones heredadas, con las que podemos tener acuerdos o desacuerdos. El conflicto ocurre en la perspectiva del desarrollo histórico de una práctica, hábito o concepción, al aparecer diferencias entre distintas épocas que pueden contraponerse entre sí.

La articulación de los dos ejes evidencia las múltiples variables que constituyen el campo teatral porteño en el que es necesario visibilizar y analizar continuidades y rupturas.

En este sentido, nos permitimos asumir un punto de vista con la lente del historicismo gramsciano respecto de los intelectuales necesarios (pensando en nuestros artistas) como aquellos que deben responder a las necesidades de la Historia y no del orden; advirtiendo como él lo hacía de lo imperioso que se vuelve tener en cuenta las necesidades de la etapa de desarrollo en el que se encuentra nuestra humanidad.

Finalmente, consideramos profundamente político el problema que planteamos en tanto intentamos poner en tela de juicio significados y criterios de legitimidad que una forma de organización simbólica e institucional de la sociedad ha definido en el pasado. Si bien el Estado necesita un orden hegemónico para así garantizar su legitimidad y poder mantener la potestad de organizar roles y jerarquías que hacen posible el mantenimiento del status quo, el carácter político de nuestra sociedad es precisamente poner en

cuestión nuestro propio sistema de organización de la vida colectiva con el objeto de garantizar su vitalidad.

CONCLUSIONES

En cuanto a nuestro planteo inicial, no pretendemos una respuesta absoluta. Nos abocamos a la tarea de establecer interrogantes, precisando actores, variables y estructuras. Nos proponemos dilucidar posiciones que nos permitan avanzar en el camino de la identificación de problemas, cuestionando hábitos y categorías, y la puesta en relación de cada uno de ellos para desnaturalizarlos.

La necesidad de elaborar un marco legal que contenga a todos los actores sociales se enfrenta a la complejidad de la práctica en sí, sumada a las particularidades de cada artista o colectivo teatral. Desde esta perspectiva, nos preguntamos si es posible constituir un colectivo sólido, que contenga y represente necesidades, actores y prácticas de una diversidad real, que le permita constituirse en interlocutor válido frente a los funcionarios responsables.

La principal dificultad de la relación planteada radica en tener que abordar una práctica cuya esencia se constituye en dos aspectos: por un lado, el hecho de ser una actividad de realización artesanal, en que su producto emerge de un proceso creativo desarrollado por sujetos cuyos materiales de trabajo son la propia sensibilidad: cuerpo, razón y emoción, de cuya expresión resulta un modo de representación único e irrepetible, una existencia que es aquí y ahora, una efímera materialidad. Por otro lado, tiene una historia y se sirve de diversas técnicas, se desarrolla en un circuito y genera fuentes laborales, utiliza recursos, y sus productos circulan en un mercado de bienes y servicios. Es decir, ocupa un rol importante dentro de la denominada economía de la cultura.

Por todo lo dicho, consideramos necesaria una revisión del marco normativo, partiendo de un análisis de la práctica y de una reflexión sobre la constante tensión entre dicha práctica y la autoridad reguladora. Debemos reflexionar sobre el contexto en

el que surgió la Ley y cuáles fueron los presupuestos y demandas de aquella época, para contrastarlos con el modo en que se desarrolla la actividad hoy. Será necesario tener en cuenta la relación entre diferentes circuitos, la incorporación de las nuevas tecnologías, los vínculos con el mercado internacional, los cambios en las formas de consumo y de recepción por parte del público y la crítica, la evolución de la práctica misma, sus espacios de formación, etc. Al mismo tiempo, no podemos dejar de considerar la persistencia de la precarización laboral en el sector de las artes y la cultura, y su condición de trabajo irregular (no registrado), invisibilizado bajo la mala **autogestión**; siendo hoy más necesario que nunca el reconocimiento de derechos. En la concepción del artista debemos incorporar la categoría de trabajador de la cultura, incorporar cómo inciden en esta caracterización los espacios de formación y cuál es el imaginario que la comunidad aún sostiene respecto de ellos, así como estos de sí mismos.

Observamos que aún hoy no fue posible encontrar para el sector ninguna otra herramienta de estímulo fuera de los apoyos a la producción de obra o el otorgamiento de premios. No se han desarrollado nuevos instrumentos que promuevan la sustentabilidad de la actividad, que posibiliten la creación de fuentes de trabajo de calidad, ni la creación de espacios de gestión colectiva o estatal.

En perspectiva de Rinesi (2003), podríamos decir que estamos frente a una de las dos grandes formas de la tragedia: la tragedia de lo imposible. Pues no parece factible plantear una feliz relación entre el todo (la promesa del Estado de dar apoyo a la actividad teatral) y la suma de sus partes (la diversidad del campo teatral), justamente porque nunca entrarán todos, siempre existirá una parte que el sistema no podrá asimilar. La armonía de la Ley es un mito republicano, su falla pero también su esencia es no poder contener a todos. A la vez, habíamos mencionado que no pretendíamos plantear como objetivo la búsqueda de un modo sintético de armonía, sino reconocer la dinámica contradictoria del sistema de relaciones

sociales donde siempre hay una parte que no tiene lugar; y que esta conciencia se convirtiera en principio potenciador.

Habíamos manifestado también una incongruencia inherente a la relación entre un proceso (creativo) del cual no puede tenerse pleno conocimiento y dominio y, un sujeto (el Estado) que necesita aprehenderlo para actuar sobre él. En este sentido, dar cuenta de esta condición trágica de la relación desde una perspectiva política, en tanto intentamos precisar su carácter conflictivo, es un principio de visibilización de una problemática que creemos que nos permitirá avanzar positivamente.

Nuestro horizonte general es pensar el modo de elaborar políticas culturales inclusivas y justas, desde la perspectiva de que la cultura es un derecho inalienable, y considerando al Estado el mayor garante para que cada sujeto ejercite sus derechos de modo pleno. En ese sentido, no es posible gestionar políticas públicas sin conocer a los actores sociales involucrados, dialogar con ellos, recorrer el territorio donde se desarrolla su práctica, reconocer sus hábitos, profundizar en la herencia que los produjo y con la que se relacionan aún de manera inconsciente, como ya observamos.

A modo de cierre parcial, recordemos que la norma analizada legitimó prácticas estructuradas sobre sistemas informales y vulnerables. A la vez se intentó enmarcar una actividad que ostenta la complejidad que hemos descrito. La Ley Nacional de Teatro nació bajo el frío deterioro social de finales del siglo pasado. Las discusiones sobre las condiciones de producción y recepción de los bienes y servicios culturales, así como las concepciones de patrimonio material e inmaterial no eran ya compartimentos estancos ni prácticas estáticas, tampoco lo son hoy. La dinámica de la vida social y el irreductible paso del tiempo las siguen modificando constantemente. Determinar políticas públicas requiere lineamientos, pero no debemos olvidarnos de que el objeto sobre el cual se legisla es una actividad en permanente cambio. No podemos negar que las políticas a las que aludimos han favorecido enormemente el desarrollo

del teatro nacional, pero más de dos décadas después de su promulgación, es necesario recuperar los espacios de discusión no solo con miras al fortalecimiento del campo teatral, sino ofreciendo nuevas perspectivas teórico-metodológicas que nos adecúen a lógicas y prácticas de producción, exhibición y circulación contemporáneas, y nos provean de una necesaria originalidad crítica.

REFERENCIAS

- ARGENTINA. Ley nacional de teatro n°24.800, de 19 de marzo de 1997. Regulariza la actividad teatral. *Boletín Oficial*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 19 mai. 1997. Disponible en: <https://bit.ly/3JXwq92>. Acceso en: 15 mar. 2021.
- Ley 24.800, Artículo 21; Decreto Reglamentario 991/1997, artículos 3.º, 4.º, 6.º, 8.º y 10.º; y Decreto 1022/2003).
- BARTIS, R. *Cancha con niebla: teatro perdido – fragmentos*. Buenos Aires: Atuel Teatro, 2006.
- BAYARDO, R. Economía de la escena. Las cooperativas de teatro. In: *Boletín del Instituto de Artes Combinadas n° VIII*. Buenos Aires: UBA-FyL, 1990.
- BAYARDO, R. Políticas culturales y economía simbólica de las ciudades: “Buenos Aires, en todo estás vos”. *Latin American Research Review*, Pittsburgh, v. 48, p. 100-128, 2013. Edición especial.
- BOURDIEU, P. *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- CATALÁN, A. “Producción de sentido actoral”. *Revista Teatro XXI*, Salvador, v. 7, n.º12, p. 15-20, 2000.
- ESPINOSA, P. Influencia de las formas de producción en el producto teatral. *Espacio de crítica e investigación teatral*, Buenos Aires, v. 2, n.º2, p. 103, 1987.
- FERREYRA, S. *Estética de lo inefable: hacia una genealogía materialista del teatro argentino*. Buenos Aires: Ediciones UNGS, 2019.
- FRANCO, D. A. La expansión del teatro independiente porteño desde el año 2001 al 2009 y el rol de las instituciones públicas de apoyo y fomento. In: SANJURJO, L.; CHARRAS, D. (coord.). *Contentio:*

tensiones para pensar la política cultural. Buenos Aires: Ediciones del CCC; Publicaciones Sociales – UBA, 2011. p. 57-75.

LEÓN, M. Espectáculos escénicos: producción y difusión. Ciudad de México: CONACULTA, 2004.

PELLETTIERI, O. En torno al actor nacional: el circo, el cómico italiano y el naturalismo. In: *De Toto a Sandrini*. Del cómico italiano al “actor nacional” argentino. Buenos Aires: Galerna, 2001.

PELLETTIERI, O. *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Buenos Aires: Galerna, 2008.

PEÑA CASADO, R. *Gestión de la producción en las artes escénicas*. Ciudad de México: Escenología, 2002.

RINESI, E. *Política y tragedia: Hamlet, entre Hobbes y Maquiavelo*. Buenos Aires: Colihue, 2003.

SCHRAIER, G. *Laboratorio de Producción Teatral I: técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos*. Buenos Aires: Inteatro, 2006.

THROSBY, C. D. *The economics of the performing arts*. New York: St. Martins's Press, 1992.