

UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA

MAESTRÍA EN POLÍTICAS PÚBLICAS

TRABAJO FINAL

**ANÁLISIS DEL FOMENTO AL TEATRO
INDEPENDIENTE EN LA CIUDAD DE BUENOS
AIRES**

MAESTRANDA: Lic. DANIELA AGUSTINA TUMBURÚS

TUTORA: Dra. PAMELA BROWNELL



Junio de 2020

1. INTRODUCCIÓN	4
2. MARCO TEÓRICO Y CONTEXTUALIZACIÓN	5
2.1. El lugar de cultura en las políticas públicas.....	5
2.2. La vinculación entre la cultura y economía en las políticas públicas.	8
2.3. Modelos de gestión cultural.....	11
2.4. Autonomía, política cultural y teatro independiente en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.....	12
2.5. El universo de análisis	16
3. LOS CIRCUITOS DEL TEATRO PORTEÑO	16
3.1. El circuito teatral público	17
3.2. El circuito comercial	18
3.3. El circuito de teatro independiente en la actualidad	19
4. EL INSTITUTO PROTEATRO	24
4.1. El Registro de Proteatro	25
4.1.1. Distribución geográfica de las Salas registradas en Proteatro	27
4.2. Política de financiamiento de Proteatro a las salas independientes	31
4.3. Nota metodológica.....	32
4.4. Análisis presupuestario de Proteatro.....	33
4.4.1. Presupuesto general de Proteatro en el período 2007-2019	33
4.4.2. Salas y Espacios subsidiados durante el período 2007-2019	36
5. CONCLUSIONES	42
6. BIBLIOGRAFÍA.....	45
7. ANEXOS.....	49

AGRADECIMIENTOS

A Elena y Mario por inspirarme a crecer día a día.

A Matías por cada café, cada palabra y cada abrazo.

A mis amigas por el aliento y por las risas.

A Pamela por su acompañamiento.

1. INTRODUCCIÓN

En este trabajo analizaremos la vinculación entre el Estado y el teatro independiente a partir de un programa del Ministerio de Cultura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, el Instituto Proteatro. El interés por esta temática se funda en la enorme agenda teatral presente en la CABA, donde la cultura independiente es una de las expresiones más importantes con una oferta inimaginable de espectáculos que pone a disposición de vecinos, vecinas y turistas. De hecho, no alcanza con recorrer la *Calle Corrientes* –tradicional epicentro teatral de la Ciudad– para dimensionar el desarrollo que presenta el teatro en Buenos Aires. Con más de 300 salas de teatros entre el circuito comercial, independiente y oficial, hoy se pueden encontrar propuestas teatrales en prácticamente todas las comunas porteñas, donde se estrenan obras de producción local de manera periódica, se recrean espectáculos extranjeros y se generan éxitos de gran reconocimiento. En este sentido, el teatro en general y el teatro independiente en particular forman parte de una agenda cultural que posiciona a Buenos Aires, local e internacionalmente, como una de las ciudades con mayor desarrollo cultural del mundo, junto a Nueva York, París, Londres y Tokio.

La definición del concepto *de teatro independiente* aún está abierta al debate por parte de la comunidad teatral y de la academia. En el marco de este trabajo, elegimos tomar específicamente la noción que remite a los espacios en que el hecho teatral independiente se lleva a cabo y a las organizaciones vinculadas a su gestión. Pese a que cada uno de estos lugares presenta características que lo distingue del resto, al mismo tiempo todos tienen dos rasgos comunes: su reducida escala en términos de tamaño, y, por lo tanto, de cantidad de público. Estos dos rasgos determinan, en muchos casos, una estructura de ingresos precaria debido a factores como: el bajo precio de las entradas, la escasez de patrocinadores/inversores y los altos costos por el montaje de las obras, y por esta razón algunas de estas precisan recurrir al financiamiento estatal (nacional, provincial y municipal) para garantizar su funcionamiento o para llevar adelante las inversiones necesarias.

Dicho esto, el objeto de esta investigación puede precisarse como *las Salas de Teatro Independiente* (como se suele denominar a esta multiplicidad de espacios dentro del marco legal e institucional vigente) de la Ciudad de Buenos Aires y las políticas públicas dedicadas a ellas. En función de abordar ese objeto, estudiaremos la vinculación del Instituto Proteatro con la comunidad de teatro no oficial porteño. Por un lado, indagaremos en el Registro la Actividad Teatral No Oficial de Buenos Aires para analizar cuáles son los circuitos de teatro no oficial dentro de la Ciudad. Y luego, examinaremos el otorgamiento de subsidios a los Espacios de Teatro Independiente

por parte del organismo durante el período 2007-2019. Y nos preguntaremos si la política y, por ende, los recursos destinados a este sector han sido suficientes frente a la proliferación de salas y la importancia de este movimiento cultural dentro del patrimonio cultural porteño. Además, en función de poder dimensionar este último factor, el trabajo comenzará presentando una síntesis de distintas perspectivas teóricas e históricas relativas, en el plano general, a los distintos modelos posibles de políticas culturales que pueden llevar adelante los estados y, en el plano más particular, al desarrollo que ha tenido el movimiento de teatro independiente en la Ciudad de Buenos Aires en su vínculo con el estado y la legislación que hoy regula su actividad.

2. MARCO TEÓRICO Y CONTEXTUALIZACIÓN

2.1. El lugar de cultura en las políticas públicas

Los primeros trabajos que abordan la conceptualización de las políticas públicas surgen, conforme lo expresan Subirats, Knoepfel, Larrue y Varonne “de los politólogos americanos de los años 50 y 60, y se originaron en un contexto de búsqueda de la eficacia de las decisiones públicas a través de su ‘racionalización’, corriente [que] se remonta a 1951 con la publicación de ‘The policy sciences in the United States’ de Lerner y Lasswell” (en Hanna 2008:20). Desde esta perspectiva, el objetivo de toda política pública apunta a la resolución de un problema público que previamente fue reconocido como tal por la agenda gubernamental. Así pues, la política pública busca dar respuesta desde el sistema político-administrativo a una situación de la realidad social que fue políticamente catalogada como problemática. Existen otras dos definiciones de política pública que, a los efectos de este trabajo, nos interesan particularmente: “Una política pública es lo que los gobiernos deciden hacer o no hacer” (Dye en Hanna 2017:15) y “Una política pública es un programa de acción propio de una o varias autoridades públicas o gubernamentales en un ámbito sectorial de la sociedad o en un espacio territorial dado” (Thoenig en Hanna 2017:15)

Según Antoine F. y Brablec S. (2011), las *políticas culturales*, por su parte, tienen su inicio cuando el gobierno de Grecia asumió la responsabilidad de favorecer ciertas prácticas artísticas y/o deportivas entre la población de las ciudades-estado. Los autores aclaran que, si bien existen antecedentes de bibliotecas en los pueblos egipcios, sitúan “en Grecia el inicio de una preocupación más estructural por los asuntos culturales de la ciudad-estado” (Hanna 2017:13). Mientras tanto, Rubim (2014) explica que, si bien los campos de la cultura y la política desde siempre se han

relacionado en el mundo occidental, las políticas culturales como tales se visualizan como una práctica social histórica a partir de la primera mitad del Siglo XX, por lo tanto, no deben confundirse con relaciones anteriores entre cultura y política. En este sentido, podríamos decir que la tendencia hacia la protección de la cultura parte de los gobiernos democráticos se consolida en un momento tan decisivo como el final de la Segunda Guerra Mundial, en el que la *cultura* se percibe como un elemento necesario que contribuir a la reconstrucción de Europa y se refuerza con el avance de la globalización. (en Urraco Crespo et al, 2017:41)

El 24 de octubre de 1945, se funda la Organización de las Naciones Unidas (ONU)¹, ante la preocupación internacional respecto de los derechos humanos en virtud del genocidio llevado a cabo durante la Segunda Guerra Mundial². Se constituye, entonces, el consenso necesario para la instauración de un marco jurídico internacional que trabajaría para prevenir tragedias similares en el futuro.

En línea con ello, en 1948 la Asamblea de la ONU aprueba la Declaración Universal de los Derechos Humanos que, junto a los tradicionales derechos civiles y políticos, proclamó los derechos económicos, sociales y culturales. Se establece entonces que los *derechos culturales* son parte integrante de los derechos humanos y, al igual que los demás, son universales, indivisibles e interdependientes. Por lo tanto, su promoción y respeto cabales son esenciales para mantener la dignidad humana y para la interacción social positiva de individuos y comunidades en un mundo caracterizado por la diversidad y la pluralidad cultural (ONU, 2010:9).

Si bien podemos sostener que siempre hubo acciones e intervenciones de instituciones y Estados con el fin de orientar el desarrollo cultural de grupos de personas, el proceso de institucionalización de las políticas culturales como área de intervención se remonta a fines de la década del sesenta y principios de los años setenta.

A partir de entonces, se comienza a pensar a la *política cultural* como el método de planificación estatal para satisfacer los derechos culturales de los pueblos presentes en el artículo 27³ de la Declaración Universal de los Derechos Humanos

¹ Para conocer más sobre la Organización de las Naciones Unidas (ONU), ver: <https://www.un.org/es/sections/about-un/overview/index.html>

² Para conocer más sobre la UNESCO ver: <https://es.unesco.org/about-us/introducing-unesco>

³ “Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten. Toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y

presentada en 1948 por la ONU y dentro del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales de 1966 de Naciones Unidas, en su Artículo 15⁴. La República Argentina firmó este Pacto el 24/09/2009 y lo ratificó el 24/10/2011⁵.

En la década del ochenta, durante la Conferencia Mundial de la UNESCO⁶ sobre las Políticas Culturales situada en México⁷, se estableció que “La *cultura* comprende el conjunto de los rasgos distintivos espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias” (UNESCO, 1982:1). Asimismo, afirma que la cultura es esencial para el desarrollo del individuo y de la sociedad, promoviendo el fin de la idea de la cultura como un sector accesorio, improductivo y de lujo. Esta definición ha sido conocida como la definición antropológica de la cultura, para diferenciarse de las nociones más elitistas de lo cultural, donde ésta se asociaba a productos artísticos y literarios que se encontraban al alcance de los sectores más pudientes de la sociedad.

Este proceso de masificación de la cultura se vio atravesado por el fenómeno de la globalización, es decir por “la difusión mundial de modos, valores o tendencias que fomenta la uniformidad de gustos y costumbres” (RAE). Y ante el inminente peligro de verse avasallados por una gran cultura mundializada y homogeneizada, los Estados se vieron en la necesidad de desarrollar políticas propias para legislar y regularizar los productos territoriales de sus territorios, con el objetivo de proteger a la cultura de las distintas comunidades y redactar documentos que expliquen el posicionamiento del país o ciudad respecto de la cultura y por lo tanto expliquen el porqué de las decisiones que se tomen en esta materia (Orozco, 2004: 8).

La cultura se convirtió en un elemento central en las estrategias para el desarrollo económico y social, tanto a nivel nacional como local. No obstante, en la Conferencia Intergubernamental sobre políticas culturales para el desarrollo de

materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora.” <https://www.un.org/es/universal-declaration-human-rights/#:~:text=Art%C3%ADculo%2027.,beneficios%20que%20de%20%C3%A9l%20resulten.>

⁴ Especialmente en el 15.1.a: “derecho de toda persona a participar en la vida cultural”.

⁵ Para acceder al documento completo, ver: https://treaties.un.org/Pages/ViewDetails.aspx?src=IND&mtdsg_no=IV-3-a&chapter=4&lang=en

⁶ UNESCO, por sus siglas en inglés, es la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

⁷ UNESCO - Declaración de México sobre las políticas culturales (1982). Ver: https://culturalrights.net/descargas/drets_culturals400.pdf

UNESCO celebrada en Estocolmo el año 1998 se detectó la falta de inversión a nivel mundial en el campo de la cultura y se motivó a los gobiernos a promover y apoyar el sector. Para esto, “se estableció un Plan de Acción que comprometía a los miembros a gradualmente llegar a dedicar 1% de sus presupuestos nacionales a la cultura; además, los instaba a desarrollar normativas y legislación que incentivara la intervención del sector empresario y la sociedad civil” (Pardo, 2017: 26). Esta situación además puso en evidencia el avance del sector privado por sobre el sector público. Allí donde exista la posibilidad de conseguir rentabilidad y el Estado no invierta, aparecerá el mercado, cuya actividad no está motivada por garantizar el ejercicio de los derechos culturales de las personas, sino que lo moviliza el afán de lucro.

2.2. La vinculación entre la cultura y economía en las políticas públicas.

Las primeras referencias a una visión económica de la cultura parte de la Escuela de Frankfurt⁸. Dos de sus principales exponentes, Theodor Adorno y Max Horkheimer en su libro *Dialéctica de la ilustración* (1947) “utilizaron el concepto de industria cultural para describir a este sistema de la cultura, que funciona de la misma manera que cualquier empresa capitalista. El punto central de los autores es que el arte aparece en el capitalismo actual como parte de la industria, cuestión que se mantendrá en el uso actual del término.” (Szpilbarg et al, 2014:103) En otras palabras, critican la mercantilización de la cultura argumentando que pierde su valor estético en el proceso productivo.

Tres décadas más tarde, organismos internacionales como la UNESCO, entre otros, adoptarían el concepto filosófico de Adorno y Horkheimer desde una visión menos crítica y en plural, Industrias Culturales⁹, reemplazando su uso en singular. El

⁸ La llamada Escuela de Frankfurt refiere al grupo de intelectuales europeos de izquierda, pertenecientes a la teoría crítica y nucleados alrededor del Institut für Sozialforschung (Instituto de Investigación Social). Referenciados principalmente (de forma crítica) en Hegel, Marx, Weber y Freud, los autores de esta corriente delinearon teorías materialistas acerca de la sociedad burguesa del capitalismo tardío, inmersa en el totalitarismo nazi, el estalinismo y la mercantilización y la racionalización de todas las esferas de la vida social. Se oponían al idealismo hegeliano, tanto así como al reduccionismo económico marxista, para así pensar la cuestión de la razón como fundamento para el desarrollo humano, la cuestión de la subjetividad y la alienación del individuo en su presente histórico. (Szpilbarg, 2014:100)

⁹ El concepto de Industrias Culturales ha ido evolucionando y actualizándose como el tiempo. En 2013 la UNESCO redefinió a las Industrias Culturales como aquellas que “producen y distribuyen bienes o servicios que, en el momento en el que se están creando, se considera que tienen un atributo, uso o fin específico que incorpora o transmite expresiones culturales, con independencia del valor comercial que puedan tener” (UNESCO en Castro, 2016:3).

concepto de industria cultural se pluraliza, para “diferenciar dinámicas diferentes pero agrupadas, con fines pragmáticos de estudio del funcionamiento económico de sectores contemporáneos de la cultura: el disco, el cine, la edición de libros, y asimismo a la prensa, la radio y la televisión” (Bustamante en Szpilbarg et al, 2014:106). Es decir, deja de utilizarse en un sentido englobante para toda la producción cultural e ideológica del capitalismo tardío, para pensar las lógicas propias de cada sector cultural y a la vez económico. (Szpilbarg et al, 2014:106)

Esta definición puede ser ubicada en la década del setenta, al compás de una transformación del concepto de cultura y la visibilización de su potencialidad como sector productivo. La cultura deja de ser considerada sólo vinculada a las artes, sino que pasa a tener una concepción más amplia, ligada a las prácticas y significaciones que atraviesan a todos los sujetos. En este punto, los medios de comunicación y las industrias de la cultura pasan a ser considerados actores culturales con injerencia en los procesos de comunicación, en la estructuración de prácticas de los sujetos, como identificaban Adorno, Horkheimer y Benjamin. (Szpilbarg et al, 2014:105)

Según Justin Oconnor, el hecho de que las industrias culturales aparecieran como algo positivo frente a la concepción de Adorno y Horkheimer, no se debió a la importancia económica de la cultura sino al surgimiento de una nueva clase de espacio político-cultural (Oconnor en Crespo 2016:2). Y esto se puede observar con claridad en las conclusiones del informe *Industrias Culturales: El futuro de la cultura en juego*, (UNESCO, 1982b) donde se destaca que “no basta subrayar los aspectos negativos de las industrias culturales en relación con las actividades clásicas. Parece más importante y más realista analizar sus interacciones positivas” (UNESCO). Este interés por las industrias culturales se convierte en un llamamiento a la clase política para que actúe en esa dirección. Este es el caso del propio Girard (UNESCO) o la Greater London Council en el Reino Unido (Garnham, 1990) que reclaman y promueven la aplicación de políticas culturales a nivel supranacional, nacional, regional o local. (Castro, 2016: 2 y 3)

Años más tarde, se reemplazó el término cultural por el creativo, acentuando aún más el plano económico del sector cultural. “La gradual transición entre el concepto de industrias culturales hacia el de las industrias creativas tuvo su inicio en la década del noventa en Gran Bretaña, Australia y Nueva Zelanda, para luego expandirse hacia el resto del mundo.

A lo largo de los años, se presentarían diversas definiciones del concepto Industrias Culturales desarrolladas a lo largo de los años por organismos

internacionales donde podemos encontrar definiciones más liberales y economicistas como la que realiza la UNCTAD (2008)¹⁰ y la OMPI (2003)¹¹ frente a otras más culturales como las propuestas por la UNESCO (2010)¹² o la Comisión Europea (2006)¹³. Estas visiones institucionales sobre las industrias creativas tienen una gran contestación entre los académicos e investigadores que denuncian una misión y visión económica e ideológica en el concepto con el fin de redirigir las políticas públicas. (Castro 2016:8)

Como señala Ramón Zallo, "El debate de fondo es si la cultura es un puro valor e instrumental; si el mercado es único regulador; si la diversidad y la igualdad cultural vendrán del libre funcionamiento de las economías, o de la consciencia colectiva sobre lo que está en juego; o si la innovación fagocita a la cultura" (Zallo en Castro 2016:8). Esta mercantilización de la cultura es el principal foco de críticas pero las críticas más duras se dan en el plano ideológico. Es de consenso entre los autores críticos, el carácter neoliberal que subyace en las industrias creativas. En palabras de Enrique Bustamante, "Las grandilocuentes apelaciones a la nueva creatividad desvelan así sus connotaciones nada inocentes, los intereses, ideológicos, económicos y de poder que subyacen tras términos aparentemente transparentes y de sentido común" (Bustamante en Castro 2016:8). Según Miller, este neoliberalismo favorece la hegemonía del capital corporativo multinacional sobre la esfera cultural (Crespo 2016:8).

En síntesis, como se ha podido ver hasta aquí, a lo largo de la historia podemos identificar debates semánticos sobre la idea de cultura, que van de la visión elitista a la antropológica. Y diversas formas de valorarla por parte de los hacedores de

¹⁰ Para la UNCTAD las Industrias Creativas "son los ciclos de creación, producción y distribución 7 de bienes y servicios que tienen como base fundamental la creatividad y el capital intelectual" (UNCTAD en Castro 2016:7)

¹¹ Para la OMPI (2003) las Industrias Creativas son "se dedican íntegramente a la creación, producción y fabricación, interpretación o ejecución, radiodifusión, comunicación y exhibición o distribución y venta de obras y otro material protegido por derechos de autor." (OMPI en Castro 2016:7).

¹² Para la UNESCO (2008) las Industrias Creativas son "aquellos sectores de actividad organizada que tienen por objeto principal la producción o la reproducción, la promoción, la difusión y/o la comercialización de bienes, servicios y a y actividades de contenido cultural, artístico o patrimonial." ctividades de contenido cultural, artístico o patrimonial." (UNESCO en Castro 2016:7)

¹³ KEA Europeans Affairs en su informe sobre la Economía de la Cultura en Europa (Comisión Europea, 2006), sitúa a las industrias creativas como complementarias a las culturales. Dentro del sector cultural distingue entre sectores no industriales e industriales. Castro 2016:7)

política pública: como un derecho esencial o por su potencialidad económica para asegurar el desarrollo y el crecimiento de una ciudad o una nación.

2.3. Modelos de gestión cultural

La gestión de la cultura desde el Estado ha tenido dos modelos de referencia, a lo largo del siglo XX: el modelo anglosajón y el modelo francés.

El modelo anglosajón es aquél que vinculamos a países como Estados Unidos e Inglaterra, donde se concibe el establecimiento de un organismo autónomo y privado en vez de un Ministerio Nacional (por ejemplo, el Arts Council of Great Britain del Reino Unido), el cual cuenta con recursos estatales, pero que mantiene autonomía del poder político y partidario. Se distingue por ser dirigido por consejos de artistas y de personalidades reconocidas en las artes que determinan el destino de los subsidios. La política cultural que propone este modelo se orienta a fortalecer la actividad privada otorgando al mercado un amplio abanico de posibilidades económicas surgidas del sector cultural. Este tipo de políticas tiende a estimular un tipo de producción de alta cultura en detrimento de las vanguardias que por lo general son críticas del estatus quo (Hanna, 2017:34).

Por su parte, el modelo francés de políticas culturales se caracteriza por una fuerte presencia y direccionamiento del Estado, identificada por el control centralizado de un Ministerio de Cultura. Este, que podríamos denominar también *modelo ministerial*, busca unificar competencias en el Estado. Se caracteriza por la acción sustancial del Estado tanto en los aspectos legales, de administración y gestión de la cultura, como aquellos referidos a la asignación de fondos a los gobiernos nacionales, regionales y locales que implementan las políticas culturales. La responsabilidad del Estado radica en garantizar la igualdad de acceso y participación de los ciudadanos en la vida cultural (Hanna, 2017:34-35).

En el caso de la Argentina, la gestión cultural es llevada a cabo por el Estado a través de la gestión de instituciones y organismos distribuidos en distintos sectores ministeriales, por lo cual podríamos identificar la política cultural argentina como afín al modelo francés. En cuanto a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, veremos que también ejerce la gestión pública siguiendo los lineamientos del modelo francés.

2.4. Autonomía, política cultural y teatro independiente en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires

La Ciudad de Buenos Aires consigue la autonomía plena en el año 1996¹⁴. A partir de entonces, en la administración del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (GCBA) se sucedieron distintas gestiones que, más allá de sus diferencias políticas e ideológicas, reforzaron el carácter funcionalista de la política cultural. Desde un principio, las políticas culturales porteñas estuvieron signadas por las discusiones mundiales que giraban en torno a la cultura. Y en particular se vieron atravesadas por el fenómeno de la globalización cultural que instaba al Gobierno a desarrollar estrategias de marketing urbano que la transformaran en un producto atractivo y genuino, que fuera fácilmente diferenciable del resto de las metrópolis y aumentara su valor comparativo. Para lograr posicionar a la Ciudad como capital cultural, se buscó desarrollar el *turismo cultural* en Buenos Aires, donde el teatro en general y el independiente en particular jugaría un rol cada vez más protagónico. Dentro de la prolífica actividad cultural porteña, el *teatro independiente* fue cobrando mayor notoriedad en los últimos treinta años por la cantidad de espacios que conforman este circuito, la cantidad de obras que ofrecen semanalmente, la cantidad de espectadores que concurren a sus obras, y la cantidad de trabajadores y trabajadoras que forman parte de este movimiento cultural. Si bien esta temática será abordada con mayor profundidad más adelante, por la relevancia que tiene en este trabajo, cabe destacar aquí algunas caracterizaciones introductorias

El teatro independiente guarda una larga historia en la Ciudad, que se remonta a la década del 30 –mucho antes de Buenos Aires consiguiera su autonomía– con la inauguración del Teatro del Pueblo el 30 de noviembre de 1930¹⁵. Aunque, ya desde mediados de la década del 20 se habían llevado a cabo algunos intentos por conformar un teatro independiente, esta fue la primera tentativa que alcanzó continuidad en el tiempo. Según explica María Fukelman, si bien hay consenso en el inicio del teatro independiente, no sucede lo mismo respecto de su definición ni de si se trata de una experiencia finalizada o una que aún continúa (2013:s/p). La autora defiende la continuidad y, siguiendo a Jorge Dubatti, afirma que éste nace en 1930 y mantiene su vigencia hasta el día de hoy, por lo que no tendría un final. Sin embargo,

¹⁴ En el año 1994, la Convención Constituyente reformó la Constitución de la Nación Argentina y en su artículo 129º estableció un régimen de gobierno autónomo para la Ciudad de Buenos Aires que está organizado a través de un Poder Ejecutivo, un Poder Legislativo y un Poder Judicial. Y en 1996, finalmente consigue la autonomía política plena.

¹⁵ En el año 2010, la Legislatura Porteña declaró el 30 de noviembre como el Día del Teatro Independiente, justamente en homenaje/conmemoración a dicha inauguración.

su continuación se da con variantes, con cambios internos, elementos que se preservan y otros que se modifican. Incluso, según la década, recibiría diversas denominaciones, “tales como *underground*, cultura *off*, *independiente* o *alternativa* y en esta última década *emergente* que dan cuenta siempre de esos grupos que se autoproducen y le dan ese potencial creativo a la región” (Benito, 2017:77).

Esta nueva forma de hacer y de conceptualizar el teatro implicó una multiplicidad de cambios en torno a la estética, el modo de producción y a la vinculación del público respecto del teatro precedente. Al respecto, Fukelman sostiene que “algunos de estos cambios tuvieron que ver con el deseo de realizar un “buen” teatro, la elección de un repertorio compuesto tanto por clásicos dramaturgos universales como por nuevos autores argentinos, y la filiación política izquierdista, entre otros” (2017:48), abriendo una posibilidad histórica para la aparición y el desarrollo de producciones culturales distintas a las patrocinadas por los grandes capitales de la industria cultural en la Ciudad de Buenos Aires. A su vez, Dubatti sostiene que la principal característica del teatro independiente argentino fue el diseño de “tres grandes enemigos: el actor cabeza de compañía, el empresario comercial, el Estado” (2012:81-82). Más aún, en el artículo 4, el estatuto del Teatro del Pueblo señalaba: “El Teatro del Pueblo es independiente y no podrá aceptar subvenciones en dinero efectivo ni ninguna clase de vínculo o negocio con el Estado, empresas comerciales o personas que traben su libre desarrollo o acción” (Larra, en Fukelman 2013: s/p)¹⁶.

Sin embargo, con el paso del tiempo fueron cambiando las circunstancias sociopolíticas, económicas y culturales del país poniendo de manifiesto la necesidad de contar con legislación que protegiera e incentivara la actividad teatral independiente a nivel nacional, provincial y municipal. La crisis económica y el desempleo característico de los años de postdictadura mostrarían que ya no sería posible entender en un sentido puro la *independencia* de las organizaciones de teatro independiente: se advierte que el Estado es necesario, que los subsidios y la fomentación económica se requieren para un mejor desarrollo de la práctica; y que su ausencia es perjudicial para los trabajadores. Tal como indica Rubens Bayardo, “el espíritu autónomo de las cooperativas es creativo, pero no contribuye por sí mismo a un orden estable y para todos, lo que es una ventaja en lo artístico es una desventaja en lo laboral” (Bayardo en Fukelman, 2013: s/p). Así, lo que para los actores del “teatro

¹⁶ Los documentos originales están perdidos, no se han encontrado en ninguna publicación. Sin embargo, al día de hoy, se puede acceder a parte de los estatutos a través de Raúl Larra y su libro *El hombre de la campana*. (Fukelman, 2013: s/p)

independiente” del 30 había sido una decisión, para los trabajadores/ar de la década del 80 se transformó en una preocupación.

Durante la década de los noventa, la relación entre la cultura y el Estado fue “sumamente compleja y conflictiva”, en palabras de Córdoba, Llahí y Sanz (2002). Según explican las autoras, “desde el área teatral la insistencia en la promulgación de una ley que amparara el desarrollo de su producción data de la década del 40. Cuando se recuperó la democracia, en 1983, las gestiones, que habían sido intermitentes hasta ese momento por razones políticas –como, por ejemplo, la falta de funcionamiento del Congreso debida a los sucesivos golpes militares–, se reanudaron, y varios proyectos fueron presentados ante las cámaras legislativas. A partir de 1992, hubo un mayor impulso por parte de las entidades que alentaban esa ley, como la Asociación Argentina de Actores, la presencia del Movimiento de Apoyo al Teatro (MATE)¹⁷, y la decisión del Secretario de Cultura de la Nación, Dr. Mario O'Donnell. Luego de medio siglo de dilaciones, el Congreso sancionó en 1997 la Ley Nacional del Teatro N°24.800” (Córdoba et al, 2002:221). Esta ley, frecuentemente aludida solo como *Ley del Teatro*, “significó la incorporación de nuevos derechos a los integrantes del campo teatral, especialmente a quienes durante años militaron desde la resistencia la producción teatral alternativa. Su sanción implicó la creación del Instituto Nacional del Teatro¹⁸, el organismo rector de la promoción y apoyo al teatro en todo el país”. (Rozenholc, 2015:17).

Dos años más tarde, el mismo colectivo, junto a autores, directores, actores y dueños de salas de teatro¹⁹, lograría la creación del organismo de apoyo y fomento para la actividad teatral porteña: el Instituto Proteatro. Estos organismos se sumaron al ya existente Fondo Nacional de las Artes (FNA)²⁰. Estos tres organismos –el INT, Proteatro y el FNA– son las principales fuentes de financiamiento público a las que

¹⁷ El Movimiento de Apoyo al Teatro (MATE), creado en 1995 por Alejandra Boero, e integrado por actores, dramaturgos y directores teatrales se conformó a raíz de la lucha y protesta contra un fuerte recorte presupuestario que padeció el Teatro San Martín; fue junto a la Asociación de Teatros Independientes (ATI) una de las primeras organizaciones culturales del sector.

¹⁸ El INT es un organismo público nacional que goza de autarquía administrativa y funciona bajo jurisdicción de la Secretaría de Cultura de la Nación. Es el organismo rector de la promoción y apoyo de la actividad teatral independiente y la autoridad de aplicación de esta Ley.

¹⁹ En enero de 1998, producto de diferencias respecto al funcionamiento de ATI, se conformó la Asociación Argentina del Teatro Independiente (ARTEI). Ambas Asociaciones que nuclea a las salas independientes han sido claves, junto al INT y Proteatro, en la búsqueda permanente de mejoras para el quehacer teatral.

²⁰ El FNA es el antecedente público en la materia que funciona desde 1958 apoyando a artistas, proyectos nacionales de distintas disciplinas.

pueden acceder el sector de la actividad teatral no oficial dentro de la Ciudad de Buenos Aires, siendo de ellos Proteatro el único que depende actualmente de la gestión del GCBA.

Aunque dedicaremos un apartado específico a Proteatro, cabe presentarlo aquí brevemente, en tanto es central para el presente estudio. Este organismo se creó, entonces, hacia finales de la década del 90, durante el gobierno de Fernando de la Rúa, y está compuesto por un conjunto de líneas de ayuda económica, transferencias y servicios de apoyo complementario, dirigidos a fomentar la creación, producción y desarrollo de proyectos artísticos dentro del circuito de teatro no oficial de la Ciudad de Buenos Aires. Este organismo es conducido por medio de un directorio donde la Dirección Ejecutiva y la Dirección Administrativa están a cargo de personas elegidas por el poder Ejecutivo. Además, encontramos siete Direcciones Artísticas integradas por nueve figuras representativas del *quehacer teatral*: dos actores o actrices, un dramaturgo/a, un director/a y una persona de la investigación, crítica o la técnica teatral. Y, por último, un/a representante por las salas nucleadas en la Asociación Argentina de Empresarios Teatrales (AADET)²¹ y otro/a por las salas independientes, que representan a la Asociación Argentina del Teatro Independiente (ARTEI)²² y a la asociación civil Espacios Escénicos Autónomos (ESCENA)²³. En este sentido, la pluralidad de voces y la participación directa en el directorio del Instituto de representantes de la comunidad que estableció la ley de Proteatro parece coincidir con la noción de política cultural esbozada por Néstor García Canclini, quien plantea que "[las políticas culturales son] un conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población, y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social" (1987:26).

Esta concepción nos parece central porque pone de manifiesto la importancia de la articulación entre Estado y Comunidad para desarrollar un sector como el del

²¹ AADET es una asociación civil fundada en Buenos Aires en 1918 que representa a empresario y dueños de salas de teatro comercial de todo el país. En total representa a 24 salas ubicada en CABA y otras 21 salas en otras localidades de la provincia de Buenos Aires.

²² ARTEI: Es una asociación civil que nace en el año 1998 con el objetivo primordial de representar a los espacios teatrales independientes, promoviendo, protegiendo y fomentando el teatro en todas sus formas. Actualmente representa más de 100 salas de teatro independiente dentro de la Ciudad de Buenos Aires.

²³ ESCENA fue constituida en 2010 y representa más de 20 salas y espacios teatrales en CABA; en particular, las salas más pequeñas del circuito, con una capacidad promedio de entre 20 y 60 espectadores. A partir de 2015, comparte con ARTEI la dirección de Proteatro que representa a las salas independientes.

teatro independiente en la Ciudad de Buenos Aires. En función de esto ¿podríamos decir que el colectivo de teatro independiente ha sido acompañado con recursos y políticas culturales acordes a su envergadura?

2.5. El universo de análisis

En los próximos capítulos analizaremos el lugar que ocupa el teatro independiente dentro del presupuesto del Ministerio de Cultura de la CABA, evaluando el presupuesto destinado al Instituto Proteatro. El objetivo principal de este estudio es analizar cuantitativamente la evolución de los subsidios otorgados a las salas o espacios teatrales independientes por parte de este organismo entre los años 2007 y 2019. El período escogido responde a la disponibilidad de datos sistematizados que pudo proveer el organismo. A su vez, resulta de interés analizar si el fenómeno de proliferación de las salas y espacios de teatro dentro de la Ciudad, verificado a lo largo de este periodo, guarda relación alguna con esta línea de subsidio, considerando que es la principal política de fomento municipal para este sector cultural. Vale aclarar que, como hemos dicho anteriormente, no ahondaremos en el debate que pretende definir qué se entiende por “teatro independiente”, sino que la categoría *independiente* estará representada por las Salas o Espacios de Teatro de la Ciudad de Buenos Aires que no pertenecen a los circuitos oficial ni comercial (a continuación caracterizaremos cada circuito), cuya gestión está a cargo de una persona responsable, agrupación u organización, que cuenta con programación teatral entre otras actividades, en un espacio con una capacidad de aforo no mayor a 300 personas (en la descripción del circuito teatral independiente se explican las características específicas de las salas en términos de capacidad y actividades).

A este conjunto nos referiremos al hablar de las *salas y espacios de teatro independiente*. En este marco, el universo de análisis de esta tesina se circunscribirá en particular a aquellos espacios independientes con domicilio en la CABA inscriptos dentro del Registro de la Actividad Teatral No Oficial de la Ciudad de Buenos Aires, que, por lo tanto, están o estuvieron en algún momento habilitados para aplicar en las convocatorias que realiza el Instituto Proteatro durante el período escogido.

3. LOS CIRCUITOS DEL TEATRO PORTEÑO

Dentro de la actividad teatral de Buenos Aires se distinguen “tres circuitos económicos que, aunque mantienen cierto tipo de relación entre sí, poseen características que los diferencian claramente. Así tenemos: un circuito público, un circuito comercial y un tercer circuito denominado alternativo” (Schargorosdsky, 2009:

61). Y cada uno de ellos se caracteriza por lógicas de producción (tiempo, recursos, dinero), distribución (difusión, publicidad y visibilidad) y consumo (alcance, público y permanencia en cartel) muy disímiles.

3.1. El circuito teatral público

Esta categoría incluye a los teatros estatales: el Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA), el Teatro Colón y al Teatro Nacional Cervantes.

A partir del año 2000, las salas del CTBA (el Teatro de la Ribera, el Teatro Presidente Alvear, el Teatro Regio, el Teatro San Martín y el Teatro Sarmiento) se encuentran bajo jurisdicción del Ministerio de Cultura del GCBA. El complejo está orientado a la promoción de disciplinas artísticas como el teatro, la danza, la música, la manipulación de títeres y objetos, el cine y la fotografía. Y realiza producciones propias o asociadas de teatro, danza y música y es una organización cultural sin fines de lucro. Por su parte, el Teatro Colón cuenta con personería jurídica propia desde el año 2008, convirtiéndose en un ente con autonomía funcional y autarquía financiera, y su misión es la de crear, formar, representar, promover y divulgar el arte lírico, coreográfico, musical – sinfónico y de cámara, y experimental. Por último, el Teatro Nacional Cervantes dependiente del Ministerio de Cultura de la Nación, es el único teatro nacional de nuestro país, y, al igual que el Colón, es un ente autárquico desde 1996. La programación de este teatro privilegia a autores nacionales, pero también incluye obras de repertorio universal.

Estas salas y teatros están dirigidos por funcionarios de las instituciones públicas a las que pertenecen y, por ende, responden a las políticas culturales de los gobiernos de la Ciudad o de la Nación, según corresponda. Por consiguiente, sus temáticas, sus contenidos, sus protagonistas y sus presupuestos son gestionados por el Estado. Por ejemplo, el financiamiento para la producción y el pago de los/as artistas se realiza con dinero público y por ende está sujeto a al presupuesto Estatal que se aprueba año a año por la legislatura correspondiente. Si bien pueden contar con sponsors, canjes o socios de inversión, todos estos aportes son menores a los que proporciona el Estado. El objetivo de su funcionamiento es divulgar la cultura entre los/as ciudadanos del país y “es concebido como un servicio público” (Celentano 2014: 105). Es por ello, que sus entradas son ofrecidas a precios accesibles y cuentan con descuentos para públicos específicos como estudiantes y jubilados, al igual que el ingreso sin cargo para personas con discapacidad obligatoriamente²⁴.

²⁴ Ley N°3546. Artículo 1°.- Las personas con discapacidad, tendrán acceso gratuito a los espectáculos públicos de carácter artístico, cultural, deportivo, recreativo y turístico que se

3.2. El circuito comercial

Estos presentan un modelo de producción muy distinto a de los teatros estatales. Aquí la administración, programación y desarrollo está a cargo de empresarios/as individuales o sociedades productoras de espectáculos que en general son propietarios/as de teatros. Estas personas con cierta trayectoria en el medio artístico invierten y arriesgan capital propio o se asocian con terceros/as para financiar sus producciones. Asimismo, reciben el apoyo de sponsors, canjes, asociados/as o socios/as inversores. En este caso, podríamos decir que el objetivo de producir espectáculos artísticos incorpora criterio de sostenibilidad y rédito acordes con su carácter de empresa comercial. Los empresarios dueños de las salas y productores teatrales están congregados en su mayoría en AADET.

Una diferencia histórica respecto de los teatros del circuito público radica en que aquí los elencos suelen estar formados por personalidades masivas o mediáticas, provenientes de la televisión o el cine, y por ende muy reconocidos por el público en general. Y su remuneración varía según el cartel y tiene dos modalidades: cachet fijo o a porcentaje de bordereaux²⁵, poniéndose a prueba su capacidad para convocar y vender entradas, mientras que en los teatros públicos los/as artistas cobran un sueldo fijo independientemente de la recaudación. Otra cuestión que diferencia a este circuito del oficial es el valor de las entradas. Este suele ser elevado y varía según sea la localización escogida, siendo más caras aquellas que estén más cerca del escenario. Hoy en día, se puede observar una multiplicidad de descuentos por medio de Ticket BsAs, de clubes de beneficios de periódicos o de empresas de telefonía, o bien a través del uso de tarjetas bancarias, entre las opciones más conocidas. Por otro lado, la oferta de contenido que pone a disposición este circuito es muy variada: comedias musicales, espectáculos de tango, revistas, comedias, dramas nacionales y versiones locales de obras representadas a nivel internacional y que en general han sido exitosas.

Como veremos más adelante, las salas que componen este circuito se encuentran registradas dentro del Registro de Proteatro. Si bien tanto los teatros comerciales como los independientes forman parte del dicho registro, entre las salas

realicen en dependencias del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires o en los que éste o sus organismos descentralizados o autárquicos, los entes públicos, las empresas del estado local y las empresas privadas contratistas o concesionarias, promuevan, auspicien o intervengan de cualquier manera, en absoluto pié de igualdad con las demás personas asistentes.

²⁵ El *bordereaux* representa un porcentaje percibido sobre la recaudación del espectáculo, acordado entre el grupo teatral y a la sala donde se realizó la presentación. (Medina et al 2017: 84)

que lo componen hay diferencias muy marcadas. Además de ser en general sociedades anónimas y estar gestionadas en base a un modelo empresarial, se diferencian en la capacidad de espectadores que tiene cada una. Tal como podemos ver en el Registro de Proteatro del año 2016²⁶, mientras que el primer circuito se caracteriza por reunir salas que, en general, superan las 500 localidades, veremos que los espacios del segundo circuito son de menor tamaño (350 localidades como máximo), teniendo las salas más pequeñas una capacidad para tan solo 20 espectadores/as. Finalmente, una diferencia central a los efectos de este trabajo radica en que, pese a que ambos conjuntos de salas pueden inscribirse en el Registro de Proteatro para acceder a beneficios impositivos, solo las salas independientes serán elegibles para la percepción de subsidios por parte de Proteatro.

3.3. El circuito de teatro independiente en la actualidad

Si bien la historia del teatro independiente dentro de la Ciudad de Buenos Aires data de los años 30, con la inauguración del Teatro del Pueblo, a partir del retorno a la democracia se verificó un renovado crecimiento del sector y, en particular, una gran proliferación de nuevos espacios independientes. A su vez, un rasgo distintivo de esta proliferación fue que estos nuevos espacios comenzaron a desarrollarse “en casas, patios, sótanos, locales abandonados y reciclados –tales como carpinterías, carboneras, talleres mecánicos, ferreterías y hasta fábricas en desuso–, los cuales fueron convertidos y/o adaptados en pequeñas salas teatrales” (Gonzales, 2016: 143). De este modo, el mapa de teatro porteño comenzó a ofrecer experiencias novedosas, con espacios de teatro caracterizados por la ausencia de telón y por tener el escenario a la altura del piso, pudiendo combinar alternativamente espacio escénico y platea, a diferencia de las disposiciones del tradicional *teatro a la italiana*²⁷ disponible en los teatros oficiales y comerciales. Este fenómeno de multiplicación de espacios de teatro independiente, que se aceleró hacia fines de la década del 90 y se consolidó durante

²⁶ El Registro de la Actividad Teatral No Oficial de la Ciudad de Buenos Aires relevada en 2016 por el Instituto Proteatro está disponible en: https://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/listado_de_salas_registradas_en_proteatro.pdf

²⁷ Un *teatro a la italiana* “es un edificio que distribuye de manera enfrentada la platea de la escena generando en este último un punto de fuga (similar al de las artes visuales) donde todo lo que acontece en el espacio escénico es contenido por el cuadro conocido como “boca de escenario”. La caja que contiene al escenario presenta la posibilidad de usar poleas y engranajes que cambian bastidores, telas y telones con el objeto de dar contexto a lo representado, pero también el piso presenta la posibilidad de utilizar trampas o espacios móviles. Por su parte, la platea está contenida por un sistema de palcos, superpullman (regularmente primer piso) y pullman (segundo piso). Esta disposición particular es la más reproducida en los teatros de la CABA, particularmente en la Av. Corrientes” (Algán, 2015: 56-57)

la primera década de los 2000, dio como resultado un aumento de la oferta teatral dentro de la Ciudad de Buenos Aires.

En la actualidad, el Monitor Cultural de la Ciudad de Buenos Aires²⁸ registra 3.100 espacios culturales de gestión pública, privada o comunitaria. Al explorar el data set “Espacios Culturales” disponible en la página de Data Cultura²⁹, pudimos observar que al agrupar las organizaciones por función principal hay 346 espacios escénicos³⁰ dentro de la Ciudad de Buenos Aires. Sin embargo, existen otros espacios identificados como bares, centros culturales, espacios de exhibición o espacios de formación, que también pueden formar parte del circuito de teatro independiente porteño, en tanto ofrecen entre sus productos y/o servicios una programación teatral.

Así como la mayoría de las salas comerciales se reúnen en torno a AADET, en el caso del circuito independiente las salas se encuentran principalmente representadas por ARTEI, que representa actualmente a más de 100 salas. En cuanto a los espacios de teatro algunas veces denominados “*el off del off*”, estos se congregan en el colectivo ESCENA, que reúne más de 20 salas de entre 20 y 60 localidades. Por otra parte, algunos espacios teatrales, principalmente centros culturales, se reúnen dentro del Movimiento de Espacios Culturales y Artísticos (MECA)³¹ que actualmente representa a 30 organizaciones dentro del ámbito de la CABA. En cuanto a su personería jurídica, algunas las Salas y Espacios de Teatro Independientes están constituidas como cooperativas de trabajo, centros culturales, mutuales, asociaciones civiles, fundaciones, sociedad de responsabilidad limitada, entre otras, lo cual evidencia la heterogeneidad del sector.

Este circuito teatral independiente se caracteriza por ofrecer una variedad de propuestas innovadoras y experimentales, habitualmente de autores nacionales y, en general, jóvenes. Este teatro suele ser consumido por un público ligado al mundo del

²⁸ El Monitor Cultural es una plataforma dentro de Data Cultura (ver nota siguiente) que provee información y aporta elementos para el análisis de la actividad cultural en la Ciudad de Buenos Aires. Ver: <https://www.buenosaires.gob.ar/cultura/data-cultura/monitor-cultural-de-la-ciudad>

²⁹ Data Cultura es el área del Ministerio de Cultura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires dedicada a la producción, análisis y difusión de información vinculada a la dinámica cultural de la Ciudad de Buenos Aires. Ver: <https://www.buenosaires.gob.ar/cultura/data-cultura>

³⁰ Para conocer indagar más sobre este dato, ver: <https://www.buenosaires.gob.ar/cultura/data-cultura/monitor-cultural-de-la-ciudad/infraestructura-cultural-y-entorno-urbano>

³¹ MECA (Movimiento de Espacios Culturales y Artísticos) es una organización de espacios culturales autogestivos de la Ciudad de Buenos Aires creada en 2010.

teatro; es decir, estudiantes, profesores/as, trabajadores/as de teatro, y público en general ávido de acceder a obras con eje prioritario en lo artístico, con mayor o menor acento de lo ideológico, lo social o lo ético. “Los objetivos entonces no apuntan a lo comercial sino a la sobrevivencia del espacio o grupo, a la producción y difusión de espectáculos en todas sus formas, a la distribución social de los bienes culturales y no a la renta personal de sus integrantes. Cada sala o grupo define un lenguaje, una estética y un modelo de producción que lo distingue en el panorama global y lo refuerza en la diversidad que caracteriza al movimiento” (ARTEI, 2007: s/p).³²

Por otra parte, las obras de este circuito se han ofrecido históricamente a precio menores a los del teatro comercial, favoreciendo el acceso al teatro por parte de la mayor cantidad de personas posible. En este sentido, el precio de sus entradas mostró desde sus inicios una estrategia comercial diferenciada a la del resto de los circuitos anteriormente mencionados, por ejemplo, instalando el 2x1 (Celentano, 2014:108), promoción que hoy se puede advertir en otros teatros. El valor de las entradas es equiparable al de los espectáculos públicos o levemente por encima de estos, manteniéndose en general por debajo de los precios de las obras comerciales, y suelen conseguirse descuentos por pertenecer a clubes de beneficios, por convenios sindicales, por compra de múltiples entradas a la vez o bien por ser estudiante o profesor/a de teatro, jubilado/a, menor de cierta edad, entre otras posibilidades.

En materia legal, hasta principios de los 2000 no existía la figura de las Salas de Teatro Independiente dentro del Código de Planeamiento Urbano por lo tanto la situación de estas era ambigua. Mientras que algunas funcionaban habilitadas como “espacios independientes”, otras trabajaban sin permiso municipal porque no lograban cumplir con los requisitos que exigían las normativas vigentes, lo cual implicaba constantes clausuras. A pesar de los continuos reclamos del colectivo de teatro independiente, el establecimiento del marco regulatorio para las Salas de Teatro ocurrió tras la tragedia de Cromagnon³³ acontecida en 2004.

Así, en el año 2006 se sancionó la Ley de Habilitación de Salas N°2.147³⁴ que regula las condiciones de edificación, equipamiento, seguridad y salubridad que deben

³² Referencia disponible en el sitio web de ARTEI <http://artei-artei.blogspot.com/2007/11/brevisima-historia-del-teatro.html>

³³ La *Tragedia de Cromagnon* remite al incendio ocurrido en el local República de Cromagnon donde se organizaban conciertos, situado en la zona de Once, la noche del 30 de diciembre de 2004 que dejó el saldo de 194 muertos y centenares de heridos. Las repercusiones de esta tragedia marcaron, indudablemente, un antes y un después en materia de políticas municipales.

³⁴ La Ley N°2.147 <http://www2.cedom.gob.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley2147.html>

tener las salas de los teatros independientes de Buenos Aires para poder ser habilitadas. La normativa incluye las especificidades del sector, al mismo tiempo que define la actividad y establece las pautas de seguridad mínimas que todos los establecimientos deben cumplir para su habilitación. Dentro de la Ley se contempló a todas las salas que, a la fecha de la sanción de la misma venían funcionando como espacios independientes, y se puso especial énfasis en la regulación de los locales creados después del incendio de Cromagnon.

El siguiente paso en materia de habilitaciones para este circuito teatral, fue la sanción de la Ley 2.542³⁵, en la que se crea la denominación “Sala de Teatro Independiente”. Esta ley es prácticamente una copia de la primera, pero agrega la Ley de Accesibilidad y el requisito de tener habilitación a la hora de empezar a funcionar. Si bien con los años fueron reformándose, estas leyes fueron las piedras fundacionales para que se reconociera la legitimidad y los derechos de las Salas de Teatro Independiente porteñas.

En este sentido, desde 2006 a la fecha los espacios teatrales independientes que ofrecen actividades culturales con presencia de público son amparados por este conjunto de leyes que consideran que las salas independientes son “establecimientos con una capacidad máxima de 300 espectadores en el que se realicen manifestaciones artísticas con participación real y directa de actores, en cualquiera de sus modalidades, sea comedia, drama, teatro musical, lírico, de títeres, leído, de cámara, varieté y espectáculos de danzas”.

Por otra parte, por el lado de los centros culturales, no contaron con un marco legal propio hasta 2018, lo cual generaba una confusión en materia de habilitación, dado que ninguna de las figuras existentes³⁶ contemplaba la totalidad de las actividades que allí se llevan a cabo. En este sentido, la sanción de la Ley N°6.063³⁷ o Ley de Espacio Cultural Independiente (ECI), establece un marco regulatorio donde los centros culturales pueden contar con “una capacidad máxima para trescientos (300) asistentes y una superficie máxima de quinientos (500) metros cuadrados de superficie cubierta”. Vale aclarar que a pesar de la promulgación en 2018 y posterior reglamentación en junio de 2019, aún la ley no logra resolver la problemática de la habilitación para la totalidad de los centros culturales.

³⁵ Ley 2.542 <http://www2.cedom.gov.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley2542.html>

³⁶ Además de las Salas de Teatro Independiente, por aquellos años tanto los Clubes de Música en vivo (Leyes N°2.321 y 2.324) como los Salones de Peña y Milonga (Ley N°2.323) contaban con legislación específica.

³⁷ Ley 6.063 <http://www2.cedom.gob.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley6063.html>

Y esta es una de las principales preocupaciones que han manifestado los espacios culturales independientes que participaron del *Informe de Cultura Independiente 2018-2019*³⁸ (2019) realizado el Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires en articulación con la Universidad de Tres de Febrero (UNTREF) y el Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. Allí un 56,13% de los espacios culturales porteños reclama una mejora en la política de habilitación, junto a otras demandas como “[una] mejora en la política de subsidios (79,97%), [y] soluciones a la sostenibilidad mensual de los espacios (60,00%) y (Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2019:123).

Pero, volviendo a la caracterización general del circuito teatral independiente, como hemos ido describiendo, este modelo de producción teatral no sólo se diferencia de los teatros oficiales y de los comerciales en términos de capacidad de espectadores. También se distingue por estar conformado por grupos de “artistas que costean su propio trabajo, es decir, que no son contratados por nadie y que asumen los riesgos económicos del espectáculo” (Fukelman, 2015:165). Por lo general, los/as trabajadores se organizan por medio de la conformación de cooperativas eventuales de trabajo, por lo que no reciben un sueldo, sino que retiran los excedentes resultantes de la venta de entradas después de cubrir los costos.

En cuanto al financiamiento de la actividad teatral independiente, en general los ingresos generados por el bordereaux no son suficientes para cubrir los costos o realizar inversiones por la cantidad de localidades disponibles y por los bajos precios de sus entradas. Según indica el Informe de Culturas Independientes 2018-2019, el 80% de los Centros Culturales reveló que durante el año 2018 el valor promedio de su entrada fue de \$100, mientras que el 60,32% de las Salas de Teatro respondió haber vendido su entrada a un valor promedio de \$101 a \$150. (Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2019:83)

Esta situación exige una permanente búsqueda de fuentes alternativas de recursos: la gastronomía, los subsidios, las actividades de formación y el subalquiler

³⁸ El Informe de Cultura Independiente 2018-2019 caracteriza (para el período 2018-2019) a las organizaciones culturales que programan en vivo en la Ciudad de Buenos Aires y que forman parte del llamado sector cultural independiente. A través de un proceso participativo entre distintas instituciones (UNTREF, Centro Cultural de la Cooperación) y redes que nuclean a las organizaciones culturales independientes (ARTEI, ESCENA, MECA, CLUMVI y AOM), fue posible realizar un relevamiento cuantitativo a 161 espacios culturales de la Ciudad (sobre un total de 459). <https://www.buenosaires.gob.ar/cultura/noticias/se-confecciono-el-informe-de-cultura-independiente-2018-2019>

de espacios. A raíz de esta situación, las principales fuentes de ingresos varían según el tipo de organización. Por ejemplo, en el caso de las Salas de Teatro “su principal fuente de ingreso proviene de actividades de formación (clases, talleres, seminarios, etc.) (28,57%) y subsidios (28,57%), apareciendo el ingreso por audiencias (boletería) en tercer lugar (17,46%). Los centros culturales mencionan, en primer lugar, ingresos provenientes del bar y la gastronomía (33,33%), seguido por subsidios (16,67%), actividades de formación (13,33) y audiencias (13,33%).” (Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2019:82).

Dentro de este universo de fuentes de ingreso nos interesará estudiar la vinculación entre las Salas y Espacios del circuito independiente con la política de subsidios del Instituto Proteatro, el principal organismo de fomento de la actividad no oficial dentro de la Ciudad. Para ello, en el próximo apartado presentaremos a dicho organismo, y luego realizaremos un análisis comparativo del presupuesto que recibido y ejecutado por parte de Proteatro, en la línea de subsidios destinada a Salas y Espacios de Teatro Independiente durante el lapso 2007 y 2019 inclusive.

4. EL INSTITUTO PROTEATRO

Tras años de lucha del colectivo de teatro de la Ciudad, el 25 de febrero de 1999, la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires sancionó la Ley N°156/99 que creó el Régimen de Concertación para la Actividad Teatral No Oficial³⁹. Dicha Ley fue reglamentada por el Decreto N°845/00 que dio origen al Instituto Proteatro. Dependiente del Ministerio de Cultura de la CABA, actualmente Proteatro está enmarcado dentro de la plataforma Impulso Cultural⁴⁰, siendo el programa que fomenta, propicia y protege el desarrollo de proyectos artísticos y de aquellas propuestas que, por su consistencia y relevancia, tanto en los aspectos teóricos como prácticos, pueden considerarse un aporte al quehacer escénico porteño no oficial. Para lograr esto, Proteatro pone a disposición un conjunto de líneas de ayuda económica, transferencias y servicios de apoyo complementario. Para el desarrollo de sus objetivos, funciones, acciones y procedimientos se rige por lo dispuesto en el

³⁹ En el marco de la Ley N° 156/99, *Actividad Teatral* es definida como “representación de un hecho dramático, manifestada artísticamente a través de los distintos géneros interpretativos creados o a crearse, que constituya un espectáculo y sea interpretado por actores en forma directa y presencial, compartiendo un espacio común con los espectadores”.

⁴⁰ Impulso Cultural es la plataforma de emprendimientos, apoyos, difusión y laboratorio de proyectos culturales en la Ciudad integrada por seis programas de financiamiento y un plan audiovisual: Fondo Metropolitano, BAmúsica, Mecenazgo, Prodanza, Proteatro, BaMilonga.

Decreto Ley N°412/10⁴¹. Allí se define a la *Actividad teatral No Oficial* como “La que es ideada, proyectada, estrenada, representada y promocionada, con prescindencia del Estado como contratante de los trabajadores artísticos y/o como productor económico exclusivo en cualquiera de los rubros necesarios para su realización”. Dentro de la CABA, este sector está compuesto por dos circuitos teatrales: el comercial y el independiente.

En este sentido, Proteatro se constituye como el ámbito de diseño de políticas y programas públicos para la promoción y protección de los teatros comerciales y de los espacios independientes de la Ciudad de Buenos Aires. Y lleva a cabo dos acciones principales: administrar el Registro de la Actividad Teatral No Oficial de la Ciudad Buenos Aires y otorgar subsidios en sus diversas modalidades.

4.1. El Registro de Proteatro

Tal como hemos adelantado en el apartado anterior, una de las principales funciones del Instituto es llevar adelante el Registro de la Actividad Teatral No Oficial de la Ciudad de Buenos Aires. La adhesión de las salas al Registro de Proteatro es voluntaria, y para lograr la inscripción definitiva las organizaciones deben cumplir una serie de requisitos. Primero tienen que presentar una programación anual que incluya al menos una obra de autor nacional o de autor extranjero con no menos de cinco años de residencia ininterrumpida en la Argentina, y un estimativo de ochenta funciones registradas en Argentores⁴² en horario central, principalmente los viernes, sábado y domingo. En segundo lugar, al momento de contratar compañías o grupos, las salas no podrán pagarles menos de un setenta por ciento (70%) de los ingresos netos de boletería, ni cobrarles a estos artistas ninguna suma fuera del porcentaje pactado sobre la recaudación neta de Boletería. En tercer lugar, las salas y espacios que quieran formar parte del Registro de Proteatro deben contar con la infraestructura básica de equipamiento técnico y de personal requerida según las reglas del arte, y su funcionamiento ajustarse a las disposiciones generales y específicas de la legislación. Por último, las salas y espacios teatrales de experimentación deben ser evaluados en cuanto a la estabilidad, continuidad y permanencia de su programación, integrada por obras de experimentación e investigación teatral, que contribuyan a la renovación de la escena y que privilegien la inclusión de nuevos autores. Una vez que las salas acceden definitivamente al Registro de Proteatro, la normativa del organismo

⁴¹ Este decreto es reglamentario de la Ley N°156/99 y Modificatoria Ley N°2945/08.

⁴² Argentores es la Sociedad General de Autores de la Argentina. Allí se reúnen autores de teatro, cine, radio, televisión y plataformas audiovisuales de la Argentina.

establece que deberán actualizar dicha información anualmente antes del 30 de junio de cada año.

La inscripción en el Registro de Proteatro les permite a las salas de teatro comerciales e independientes acceder a desgravaciones impositivas: estarán exentas del Impuesto sobre los Ingresos Brutos, la Contribución por Publicidad en todas sus formas, el derecho de timbre, las contribuciones de Alumbrado, Barrido y Limpieza, Territorial y de Pavimentos y Aceras, Mantenimiento y Limpieza de Sumideros y de la Ley 23.514, y los derechos de Delineación y Construcción, exclusivamente cuando se trate de construcciones o ampliaciones directamente destinadas a la puesta teatral. Para mantener el derecho a las exenciones las salas deberán Informar antes del 30 de junio de cada año sobre la programación teatral realizada y/o proyectada para ese año, que a su vez deberá estar integrada como mínimo por un cincuenta por ciento (50%) de espectáculos teatrales.

Si bien la última versión del Registro disponible dentro de la página web de Proteatro pertenece a 2016, la directora del Organismo Marina D’Lucca nos proporcionó para esta investigación la versión del mismo correspondiente a este año. Así, en el Registro de Proteatro 2020, encontramos 32 Salas pertenecientes al circuito de teatro comercial (Ver Anexo I) y 240 del circuito teatral independiente (Ver Anexo II). Es decir que Proteatro registra un total de 272 Salas y Espacios de Teatro no oficiales.

En el siguiente apartado nos interesará estudiar la ubicación de las Salas y Espacios registrados en Proteatro en 2020, para así analizar el mapa teatral porteño. Para completar los datos del Registro de Proteatro 2020 hemos recurrido como fuente principal de datos al Data set de Espacios Culturales⁴³ disponible en la página del Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires. Allí conseguimos los datos de las 32 Salas de Teatro Comercial y, 192 de las 240 Salas y Espacios de Teatro Independiente empadronadas en el Instituto. Ante la ausencia de algunos datos, hemos consultado dos bases de datos de índole nacional el mapa de Salas de Teatro de SiNCA⁴⁴ y el Mapa Teatral del Instituto Nacional del Teatro⁴⁵. Por último, para

⁴³ Data set Espacios culturales del Ministerio de Cultura de la CABA. La información obtenida en esta base (actualizada a 2020) se depuró según criterios geográficos (Ciudad Autónoma de Buenos Aires), función principal (espacio escénico, centro cultural, espacio de formación, espacio de exhibición, bar) y tipo de espacio (privado independiente). Ver: <https://data.buenosaires.gob.ar/dataset/espacios-culturales/archivo/juqdkmgo-711-resource>

⁴⁴ Sistema de Información Cultural Argentino (SiNCA). La información obtenida de la base de datos del SiNCA (actualizada a 2017) se depuró según criterios geográficos (Ciudad Autónoma de Buenos Aires), tipo de dato (espacios culturales), disciplina (artes escénicas) y

algunos casos puntuales, se recurrió a los sitios web de: Alternativa teatral⁴⁶, ARTEI, ESCENA, MECA y de las propias organizaciones. Este trabajo de reconstrucción de datos puso de manifiesto por un lado que los organismos contabilizan una cantidad distinta de salas de teatro no oficiales. Y, por otro lado, que en muchos casos los nombres o los datos de localización de las salas no coinciden entre una fuente y la otra, lo cual dificultó la comparación.

4.1.1. Distribución geográfica de las Salas registradas en Proteatro

El universo de Salas y Espacios registrados en Proteatro se limita en el ámbito geográfico a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. La CABA se encuentra delimitada por el Río de la Plata (al este y al norte), el Río Matanza-Riachuelo (al sur) y la Avenida General Paz (al norte y al oeste). Además de la reconocida división por barrios o comunas, dentro de la Ciudad existen distintas divisiones territoriales, resultantes de transformaciones históricas, necesidades administrativas y políticas diversas: zonas geográficas, circunscripciones electorales (CE), distritos escolares (DE), centro de gestión y participación (CGP).

Para analizar la localización de las salas inscriptas en el Registro de Proteatro seguiremos los criterios de división de la Ciudad por barrios y por zonas. En este sentido, podríamos decir que la CABA puede dividirse en 48 Barrios⁴⁷ o 5 Zonas Geográficas donde se agrupan los barrios de acuerdo a su distribución espacial en términos de los ejes Norte-Sur y Este-Oeste. De esta forma quedan definidas 5 zonas dentro de la CABA: Zona A-Norte, Zona B-Este, Zona C-Sur, Zona D-Este, Zona E-Centro. A continuación, se puede visualizar lo dicho en el Mapa N°1 y en la Tabla N°1.

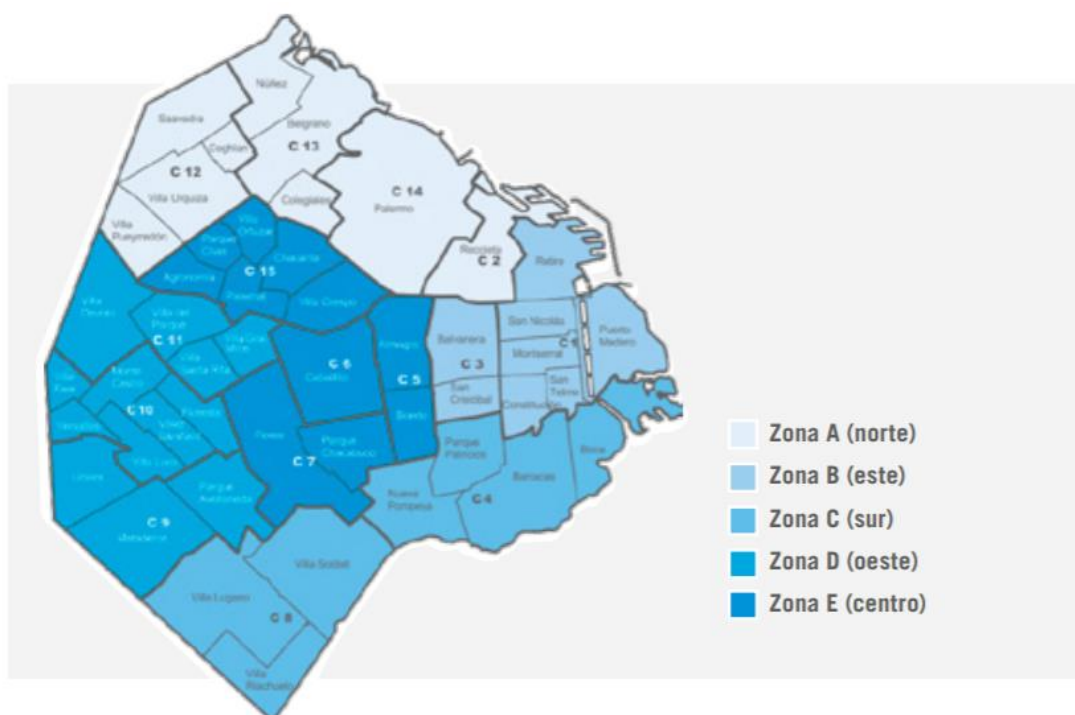
tipo de espacio (privado independiente). Ver: <https://www.sinca.gob.ar/DatosBasicosEntidades.aspx?id=289#>

⁴⁵ Mapa Teatral del Instituto Nacional de Teatro. La información obtenida de la base de datos del INT se depuró según criterios geográficos (Ciudad Autónoma de Buenos Aires), disciplina (artes escénicas) y nombre. Ver: <http://inteatro.gob.ar/InstitucionesCulturales>

⁴⁶ Alternativa Teatral nació en el año 2000 y es un sitio privado que aporta herramientas de difusión para las artes escénicas. En el transcurso de estas dos décadas se ido ganando un protagonismo central en el campo teatral de la Ciudad de Buenos Aires, al concentrar la información de gran parte de los actores y actrices, salas, obras, eventos, cursos, y castings. Si bien es de índole privada cuenta con el auspicio de la Secretaría de Cultura de la Nación y del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. <http://www.alternativateatral.com/default.asp>

⁴⁷ Actualmente la CABA se divide en 48 barrios de acuerdo con las Ordenanzas 23.607 de 1972, 51.163 de 1996 (que incorpora a Puerto Madero) y la Ley 1.907 de 2006 (que agrega a Parque Chas).

Gráfico N°1: El mapa de la Ciudad de Buenos Aires dividido en barrios, comunas y zonas.



Fuente: GCBA - Informe de Culturas Independientes 2018 – 2019.

Tabla N°2: Barrios de la Ciudad de Buenos Aires según zonas.

Zonas	Barrios
Zona A (Norte)	Recoleta, Coghlan, Saavedra, Villa Pueyrredón, Villa Urquiza, Belgrano, Colegiales, Núñez, Palermo.
Zona B (Este)	Constitución, Monserrat, Puerto Madero, Retiro, San Nicolás, San Telmo, Balvanera, San Cristóbal.
Zona C (Sur)	Barracas, Boca, Nueva Pompeya, Parque Patricios, Villa Lugano, Villa Riachuelo, Villa Soldati.
Zona D (Oeste)	Liniers, Mataderos, Parque Avellaneda, Floresta, Monte Castro, Vélez Sársfield, Versalles, Villa Luro, Villa Real, Villa del Parque, Villa del Parque, Villa Devoto, Villa General Mitre, Villa Santa Rita.
Zona E (Centro)	Almagro, Boedo, Caballito, Flores, Parque Chacabuco, Agronomía, Chacarita, Parque Chas, Paternal, Villa Crespo, Villa Ortúzar.

Fuente: Elaboración propia en base a datos del Informe de Culturas Independientes 2018-2019. (GCBA, 2019:33)

A continuación, realizaremos un análisis comparativo de la localización dentro de la Ciudad de Buenos Aires de las Salas de Teatro del circuito comercial, y de las Salas y Espacios teatrales del circuito independiente.

Tradicionalmente, el epicentro del teatro de la Ciudad de Buenos Aires ha sido la Calle Corrientes ubicada en el barrio de San Nicolás. Esto se puede verificar al observar la Tabla N°2 que refleja una concentración del 65,6% de la oferta comercial en dicho barrio, seguido muy por debajo por los barrios de Retiro y Balvanera con un 12,5% y un 9,3% de las salas comerciales, respectivamente. A la vez que nos muestra que las salas comerciales se encuentran en 7 de los 48 barrios porteños. Por último, podríamos decir que a partir del criterio de Zonas geográficas, el circuito comercial se localiza en un corredor con dos polos: Norte-Centro y Este- Centro.

Tabla N°2: Localización de las salas comerciales dentro de la Ciudad.

	Barrios	Cantidad de salas	Zonas geográficas	Porcentaje
1°	San Nicolás	21	Zona E- Centro	65,63%
2°	Retiro	4	Zona A- Norte	12,50%
3°	Balvanera	3	Zona B- Este	9,38%
4°	Belgrano	1	Zona E- Centro	3,13%
5°	Caballito	1	Zona B- Este	3,13%
6°	Montserrat	1	Zona B- Este	3,13%
7°	Recoleta	1	Zona E- Centro	3,13%
	Total	32		100,00%

Fuente: Elaboración propia en base a información de Data Cultura de la Ciudad de Buenos Aires.

En cuanto al circuito independiente empadronadas en Proteatro, notamos que se registra al menos una Sala o Espacios de Teatro Independiente en 33 de los 48 barrios de la CABA. No obstante, la distribución de las salas no es uniforme, es decir que podemos observar polos dentro de la Ciudad donde se concentra la oferta teatral independiente. Para analizar esto elaboramos la Tabla N°3, dispuesta a continuación.

Tabla N°3: Localización de las Salas y Espacios Independientes dentro de la Ciudad.

	Barrios	Cantidad de salas	Zonas geográficas	Porcentaje
1°	Almagro	41	Zona E- Centro	17,08%
2°	Palermo	34	Zona A- Norte	14,17%
3°	Balvanera	32	Zona B- Este	13,33%
4°	Villa crespo	28	Zona E- Centro	11,67%
5°	Montserrat	15	Zona B- Este	6,25%
6°	San Nicolás	15	Zona B- Este	6,25%
7°	Boedo	10	Zona E- Centro	4,17%
	Total	175		72,92%

Fuente: Elaboración propia en base a información de Data Cultura de la Ciudad de Buenos Aires.

Al realizar el ranking de los 7 barrios con mayor concentración de espacios teatrales independientes vemos que el 56,07% se encuentra localizado entre Almagro, Palermo, Balvanera y Villa Crespo. Y si le sumamos a estos las Salas ubicadas en Monserrat, San Nicolás y Boedo alcanzamos a más del 70% del circuito independiente. Si analizamos la localización a partir del criterio de zonas geográficas, vemos que la oferta de teatro independiente se concentra principalmente en tres Zonas: Centro, Este y Norte con el 32,9%, 25,83% y el 14,7% respectivamente. Al respecto el Informe de Culturas Independientes 2018-2019, explica que las Salas Independientes conforman “un corredor de dos polos. Por un lado, el polo de barrios de la zona Norte-Centro (Palermo y Colegiales – Almagro, Villa Crespo, Caballito, chacarita y Boedo) y por otro, los barrios de Este de la ciudad (Balvanera, Monserrat, San Nicolás, San Cristóbal y San Telmo). Balvanera aparece como el barrio que articula los dos polos de este corredor de barrios a partir de una concentración de Salas de Teatros en sus fronteras con Almagro hacia el centro y con San Nicolás y Monserrat hacia el este” (Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2019:128).

Hasta aquí hemos descripto al Instituto Proteatro, haciendo hincapié en su Registro Actividad Teatral No Oficial de la Ciudad de Buenos Aires y hemos logrado definir la localización dentro de la Ciudad de las salas de teatro que lo componen. De

aquí en adelante, presentaremos las líneas de fomento económico que brinda este organismo, dado que es la otra actividad de suma relevancia que desarrolla Proteatro.

4.2. Política de financiamiento de Proteatro a las salas independientes

El Instituto ofrece apoyo económico a personas físicas o jurídicas con domicilio en CABA, por medio de sus tres líneas de subsidios y transferencias: Salas teatrales, Grupos teatrales estables, eventuales, comunitarios⁴⁸, y Proyectos especiales⁴⁹. Si bien cada una de estas líneas establece con claridad cuáles son los rubros en los que se puede invertir el subsidio otorgado, en suma las categorías habilitadas son: producción de obra o espectáculos, adquisición de equipamiento, realización de jornadas o cursos de entrenamiento, perfeccionamiento y/o investigación, infraestructura edilicia-modificaciones arquitectónicas, equipamiento técnico escénico, investigación escénica, literaria o pedagógica, formación profesional, organización de festivales, ciclos, congresos, encuentros, eventos, edición de libros, publicaciones periódicas impresas o digitales, traslados a festivales, congresos, encuentros nacionales o internacionales, y capacitación personal en el país y el exterior. Esto pone de manifiesto que Proteatro no sólo se focaliza en producciones artísticas, sino que también le da un lugar de importancia a proyectos de investigación, difusión e intercambio de experiencias que revisten interés para la comunidad teatral porteña.

Como ya hemos adelantado, en este trabajo nos interesará analizar en particular la línea de fomento económico destinada a *salas teatrales*. Esta línea está disponible únicamente en el primer llamado a convocatoria del año y pueden acceder exclusivamente las salas teatrales o espacios independientes que precisen financiar gastos en infraestructura, equipamiento o funcionamiento. Estas deben estar domiciliadas en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, contar con la habilitación de la Dirección General de Habilitaciones y Permisos de la agencia Gubernamental de control, además de estar empadronadas definitivamente en el Registro de Proteatro. Es decir que, pese a que las salas comerciales forman parte del circuito no oficial de la CABA, este organismo considera que por su tamaño no deben ser beneficiarias de esta política de apoyo económico. Sin embargo, estas salas tienen que inscribirse dentro del Registro de Proteatro para poder acceder a la exención del pago de

⁴⁸ El 11 de diciembre de 2014, la Ley N°5.227/2014, cuyo objeto es la protección, promoción y difusión del Teatro Comunitario en el ámbito de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, modifica el artículo 5° incorporando como inciso e) a los Grupos de Teatro Comunitario.

⁴⁹ La ley creación del Instituto Proteatro 1999, no incluía la categoría de "Proyectos especiales". Esta fue incorporada en el año 2008.

impuestos, sellados, tasas y contribuciones en la Dirección General de Rentas, como hemos mencionado anteriormente.

De aquí en adelante, realizaremos un análisis pormenorizado del crédito presupuestario recibido por el Instituto Proteatro durante el período 2007-2019, a la vez que nos adentraremos en el análisis de los fondos ejecutados en la línea de subsidio a salas independientes durante el mismo período.

4.3. Nota metodológica

Antes de comenzar con el análisis presupuestario, realizaremos una aclaración metodológica. Como las fuentes consultadas ponen a disposición el valor nominal de los presupuestos, para poder llevar a cabo comparaciones –metodológicamente aceptables– entre los datos de una serie a lo largo de un período de tiempo y así conocer los cambios reales que han experimentado, tuvimos que convertir todos los valores de dicha serie en unidades monetarias de un mismo periodo; es decir, en pesos constantes del año 2007. Gracias al método de deflactar valores (pasar de términos nominales a reales), logramos eliminar el efecto producido por la inflación.

Por otra parte, dentro del período estudiado se encuentran los años en que fue intervenido el Instituto Nacional de Estadísticas y Censos de la República Argentina (INDEC)⁵⁰ y, por lo tanto, hemos decidido utilizar la fórmula que calcula la serie de precios al consumidor (IPC) propuesta por el Banco Central de la República de la Argentina (BCRA). El BCRA construye la serie de IPC de Argentina mediante el método de “*empalme hacia atrás*” en base al IPC GBA del INDEC hasta diciembre de 2006, e IPC-SL de la provincia de San Luis hasta julio de 2012, el promedio simple de las variaciones de los índices IPC-CABA (de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires) e IPC-SL (de la provincia de San Luis) hasta abril de 2016, en base al IPC GBA del INDEC desde mayo de 2016 hasta diciembre de 2016 y en base al IPC de cobertura nacional de allí en adelante⁵¹.

⁵⁰ Este organismo fue intervenido por el gobierno de turno desde inicios de 2007 hasta fines de 2015.

⁵¹ BCRA - Publicación metodológica del Índice del Tipo de Cambio Real Multilateral diario. Enero 2019, página 4.
<https://www.bcra.gob.ar/Pdfs/PublicacionesEstadisticas/TCRMMetodologia.pdf>

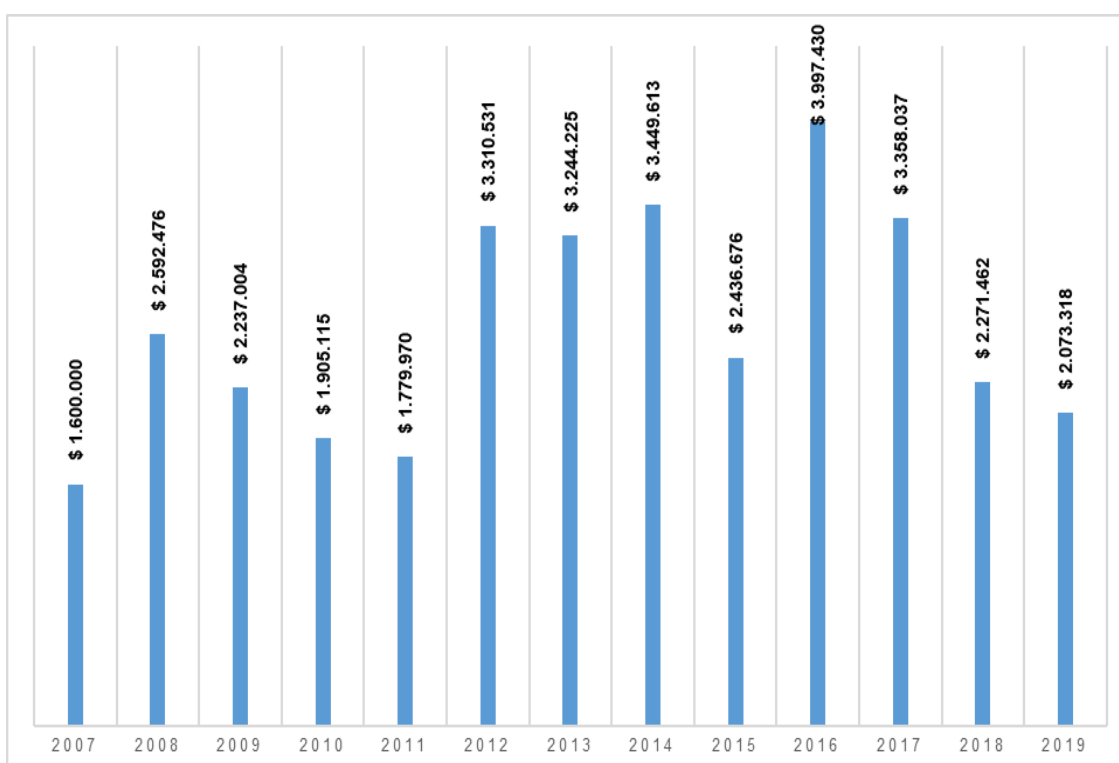
4.4. Análisis presupuestario de Proteatro

4.4.1. Presupuesto general de Proteatro en el período 2007-2019

En cuanto a la información presupuestaria basamos nuestro análisis a los datos disponibles en la página oficial del Instituto Proteatro⁵², y a la información proporcionada por la Directora Ejecutiva de dicho organismo, Marina D`Lucca. De esta manera pudimos acceder al presupuesto general y al presupuesto ejecutado en la línea de subsidio a salas en cada uno de los años comprendidos en el período escogido en el marco de este trabajo. A partir de esta información, confeccionamos gráficos y tablas que nos permitirán darnos una idea más acabada de cuáles son los recursos con los que ha contado Proteatro, y, por lo tanto, el sector del teatro no oficial de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Comenzaremos entonces presentando el crédito presupuestario que recibió por parte del Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires el Instituto durante el período 2007-2019 a precios constantes de 2007.

Gráfico N°2: Presupuesto general de Proteatro en el Período 2007- 2019, medido a precios constantes de 2007.



Fuente: Elaboración propia en base a datos del Instituto Proteatro 2007-2019.

⁵² Página web Instituto Proteatro <https://www.buenosaires.gob.ar/node/conoce-los-ganadores>

Lo primero que podemos advertir en el Gráfico N°2, es que, si tenemos en cuenta los presupuestos mínimos registrados durante el período, su trayectoria podría ser analizada dividiéndola en tres partes: de 2007 a 2011, de 2012 a 2016, y de 2017 a 2019, ya que a priori pareciera que en estos tres lapsos se repiten patrones.

En el primer tramo, observamos que luego del máximo registrado en 2008, donde la partida presupuestaria del organismo llegó a ser de \$2.592.476, en los años posteriores la asignación de Proteatro fue decreciendo. Así fue como en 2011 el crédito presupuestario de Instituto fue de \$1.779.970, lo cual implicó una disminución de un 31% en comparación con el año 2008. Por otra parte, al lapso que va de 2012 a 2016 podríamos caracterizarlo como el período donde Proteatro recibió los mayores presupuestos de los trece años estudiados. Y esto se ilustra claramente en el gráfico, ya que, durante 2012, 2013 y 2014 el presupuesto se mantuvo siempre por encima de los 3 millones de pesos e incluso el presupuesto de 2014, de \$3.449.613, se posicionó como el nuevo máximo superando el presupuesto de 2008. No obstante, en el año 2015 el organismo volvió a ver mermada su asignación presupuestaria en un 29% respecto al año anterior, al recibir \$2.436.676, lo cual significó retroceder a valores de 2009. Por último, el año 2016 con un presupuesto de \$3.997.430 se erigió como el máximo histórico dentro de los trece años estudiados en este trabajo, habiendo sido incrementada la partida presupuestaria del Instituto en un 64% respecto de 2015. Pese a las fluctuaciones mencionadas dentro de estos años (2007 a 2016 inclusive) podríamos decir que hasta aquí la trayectoria del presupuesto fue creciente. Sin embargo, los años posteriores el presupuesto se vio drásticamente disminuido, llegando a ser el crédito presupuestario de 2019 de \$2.073.318 un 48% menor que el de 2016, e incluso siendo inferior al presupuesto del año 2009.

Continuando con el análisis presupuestario, como en particular nos interesa analizar la línea destinada a subsidiar salas y espacios de teatro independiente, hemos diseñado la Tabla N°4. Aquí buscamos vincular el presupuesto total que el Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires le otorgó al Instituto Proteatro, con la partida que dicho organismo destinó a apoyar económicamente a las salas de teatro independiente. Y a partir de esta relación conseguimos arribar al dato que expresa la proporción del presupuesto total que fue destinado a financiar específicamente a salas.

Tabla N°4: ¿Qué parte del Presupuesto de Proteatro fue destinado a apoyar a las salas de teatro independiente durante el periodo 2007-2019? Medido a precios constantes de 2007.

Año	Presupuesto Proteatro total	Presupuesto salas subsidiadas	% Presupuesto de Proteatro destinado a subsidiar salas independientes
2007	\$ 1.600.000	\$ 537.820	34%
2008	\$ 2.592.476	\$ 1.088.372	42%
2009	\$ 2.237.004	\$ 652.375	29%
2010	\$ 1.905.115	\$ 752.828	40%
2011	\$ 1.779.970	\$ 603.516	34%
2012	\$ 3.310.531	\$ 1.286.840	39%
2013	\$ 3.244.225	\$ 1.236.160	38%
2014	\$ 3.449.613	\$ 1.182.084	34%
2015	\$ 2.436.676	\$ 1.031.399	42%
2016	\$ 3.997.430	\$ 1.584.808	40%
2017	\$ 3.358.037	\$ 1.304.055	39%
2018	\$ 2.271.462	\$ 971.743	43%
2019	\$ 2.073.318	\$ 865.312	42%

Fuente: Elaboración propia en base a datos de Proteatro 2007 a 2019.

A partir de la Tabla N°4 podemos ver que, luego de haber duplicado el presupuesto en el año 2008, durante los tres años posteriores la línea sufrió una caída volviendo en 2011 prácticamente a valores de 2007 con un presupuesto de \$603.516. En cambio, de 2012 a 2017 el presupuesto fue incrementado, siendo 2016 el año en los que la línea contó con mayores recursos de todo el período analizado, \$1.584.808. Sin embargo, en 2018 se cortó la tendencia alcista y el presupuesto volvió a perforar el piso del millón de pesos.

No obstante, si miramos la columna que expresa el porcentaje de fondos destinados a financiar salas respecto del presupuesto total del Instituto, podemos ver que nunca ha sido menor al 29%, y que ha ido aumentando con el paso del tiempo, ubicándose en los últimos años por encima del 40%. Más aún, incluso en los años 2018 y 2019 cuando disminuyó considerablemente el presupuesto del organismo el Directorio de Proteatro decidió aumentar la proporción de fondos destinados a apoyar económicamente a las salas del circuito independiente, tratando de suavizar el impacto generado por el recorte presupuestario total. Esto muestra que el Instituto está dirigido por personas que conocen la importancia que tiene para las organizaciones independientes estos subsidios.

4.4.2. Salas y Espacios subsidiados durante el período 2007-2019

A partir de las planillas de *Proyectos seleccionados* disponibles en el sitio web del Instituto Proteatro⁵³ hemos podido armar un listado con las 191 Salas y Espacios de Teatro Independiente que han recibido al menos una vez un subsidio por parte de Proteatro durante los años 2007 y 2019 inclusive. Y a partir de esa información elaboramos la Tabla N°5.

Tabla N°5: Clasificación de las salas y espacios independientes según la cantidad de veces fueron subsidiados por el Instituto Proteatro.

Cantidad de subsidios recibidos entre 2007 y 2019 inclusive	Cantidad de salas y espacios subsidiados	Porcentaje
13	27	14,14%
12	16	8,38%
11	9	4,71%
10	12	6,28%
9	7	3,66%
8	6	3,14%
7	7	3,66%
6	7	3,66%
5	9	4,71%
4	11	5,76%
3	15	7,85%
2	25	13,09%
1	40	20,94%
Total	191	100%

Fuente: Elaboración propia en base a datos de Proteatro 2007 a 2019.

Lo que podemos observar a partir de la Tabla anterior es que mientras un 33,51% de salas solicitó el subsidio de manera recurrente (entre 10 o 13 veces), el 34,03% ha solicitado en 1 o 2 oportunidades.

Por otro lado, hemos cruzado el listado de Salas y Espacios subsidiados por Proteatro con el Data Set de Espacios Culturales, y encontramos los datos de 169 de las 191 salas y espacios, por lo que acudimos a otras fuentes para completar los datos faltantes, y hemos elaborado la Tabla N°6.

⁵³ En la sección “¡Conocé los proyectos seleccionados!” de la página del Instituto Proteatro pone a disposición los datos a partir del año 2007 de las organizaciones, personas y grupos que resultaron beneficiados en alguna de sus convocatorias. Ver: <https://www.buenosaires.gob.ar/node/conoce-los-ganadores>

Tabla N°6: Clasificación de las salas y espacios independientes subsidiados por el Instituto Proteatro según su función principal.

	Función principal de las salas/espacios teatrales independientes	Cantidad	Porcentaje
1	Espacio escénico	164	85,86%
2	Centro cultural	18	9,42%
3	Centro de formación	5	2,62%
4	Bar	2	1,05%
5	Centro de exhibición	1	0,52%
6	Monumentos y lugares históricos	1	0,52%
TOTAL		191	100,00%

Fuente: Elaboración propia en base a Data Cultura de la CABA.

Gracias a este cruce de base de datos podemos observar que si bien la mayoría de las organizaciones subsidiadas por Proteatro son espacios escénicos (más del 85%), también son apoyadas organizaciones que no tienen como función principal ser un espacio escénico pero que también ofrecen obras teatrales, como los centros culturales, centros de formación, bares, entre otros.⁵⁴

Por otra parte, hemos cruzado el listado de Salas y Espacio Independientes subsidiados por Proteatro con el Registro 2020 del organismo. De esta manera logramos verificar que, de las 240 organizaciones registradas, 157 salas y espacios han recibido el apoyo económico del Instituto, al menos una vez; mientras que 83 organizaciones no han recibido aún dicho fomento. En relación a las salas y espacios no subsidiados, la Directora Ejecutiva de Proteatro nos explicó que en promedio el nivel de rechazo de proyectos suele ser del 5% y que, por otra parte, hay salas que estando habilitadas para solicitar el subsidio nunca lo han hecho. Al respecto, Panorama ESCENA⁵⁵, un estudio impulsado desde el colectivo de salas

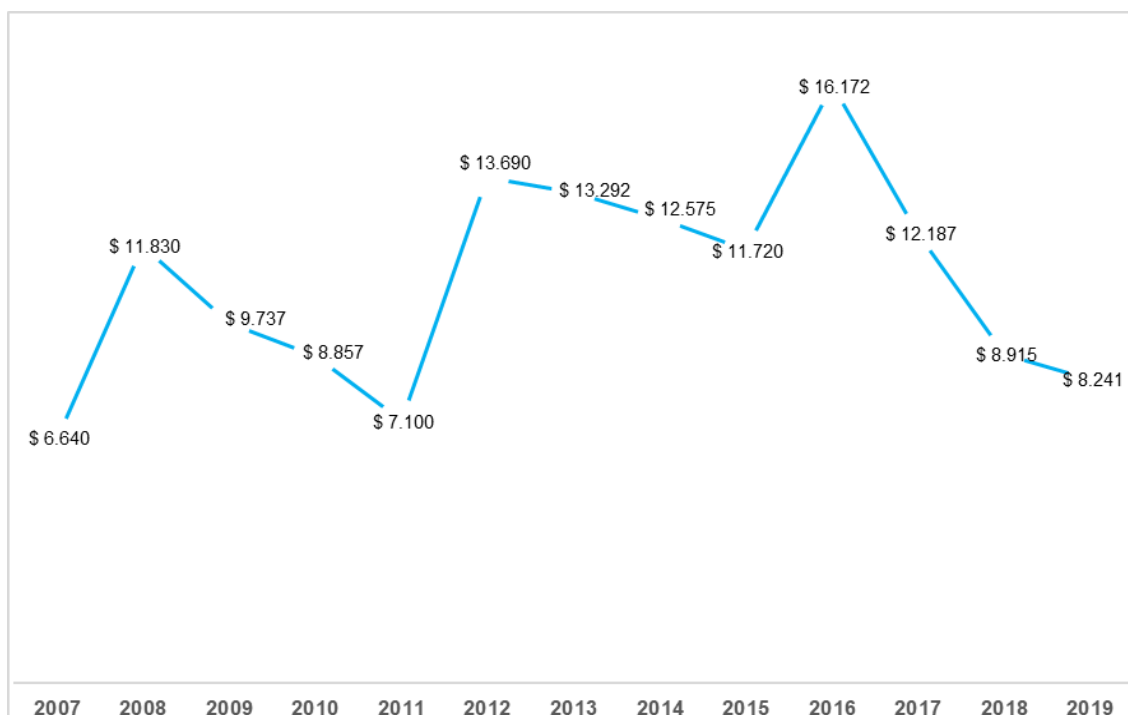
⁵⁴ ¿Esto no tendrá que ver con que igualmente están habilitadas como salas teatrales? ¿Será que se presentan como “eso no teatral que son” o que, ante Proteatro, se presentan como salas? A partir de estos datos queda planteada una duda que podría evacuarse solo con posteriores investigaciones.

⁵⁵ “PANORAMA ESCENA Lógicas de programación y condiciones de producción en el circuito de espacios escénicos autónomos, CABA. 2015-2017” es una radiografía de las condiciones materiales, vinculares, las lógicas de programación y las condiciones de producción de las salas escénicas que componen a ESCENA. A su vez, la investigación expone la influencia que sus gestores, sus programadores, sus infraestructuras y recursos

independientes ESCENA y realizado por Sabrina Cassini, Melina Seldes y Leonardo Marengo (2018), muestra que las organizaciones habilitadas por Proteatro para solicitar subsidios que no se presentan a la convocatoria del Instituto “se dirimen entre no saber hacerlo, no disponer del tiempo o presentar reservas de carácter político acerca de dichas subvenciones⁵⁶” (2018:31).

Volviendo al análisis presupuestario, al vincular el presupuesto ejecutado por Proteatro con la cantidad de organizaciones que fueron atendidas año a año, logramos calcular el valor del subsidio promedio otorgado durante el período 2007-2019. Para facilitar su visualización hemos elaborado el Gráfico N°x.

Gráfico N°3: Evolución del subsidio promedio ejecutado en la línea de salas independientes de Proteatro, a precios constantes de 2007.



Fuente: Elaboración propia en base a datos de Proteatro 2007 a 2019.

El gráfico N°3 muestra que la senda del subsidio promedio, pese a las fluctuaciones, ha sido creciente entre 2007 y 2016, siendo este último año el máximo registrado en todo el período evaluado. Concretamente en 2016 el monto del subsidio

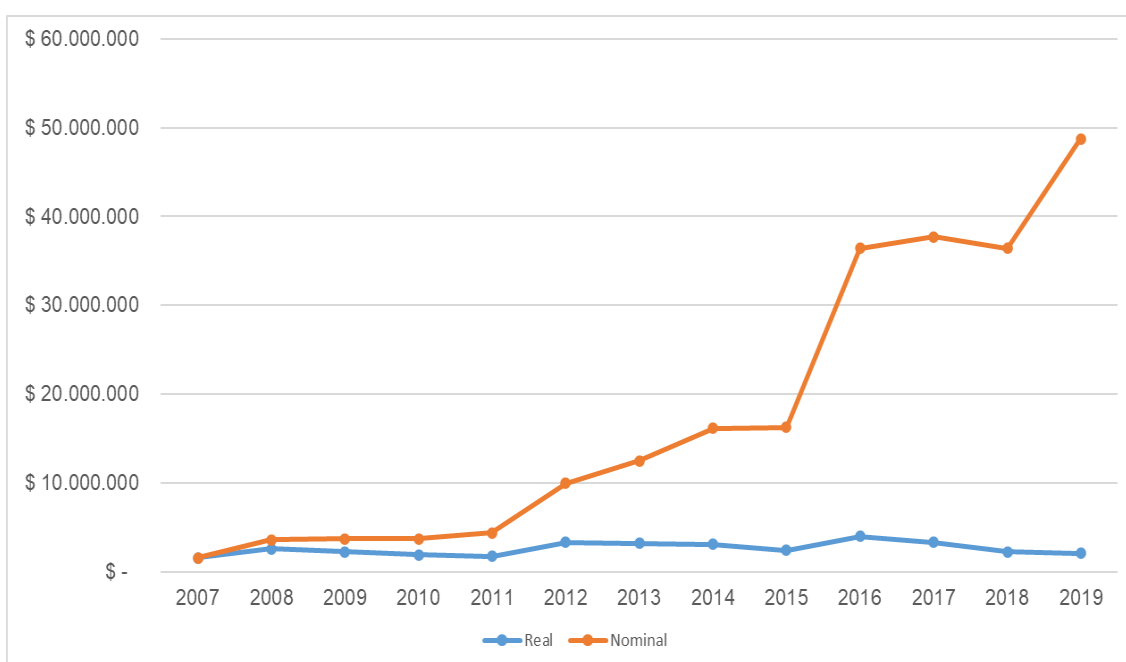
tienen en la escena cultural y en las políticas culturales en la Ciudad de Buenos Aires. Ver: <https://www.escena.com.ar/panorama-escena/>

⁵⁶ Un ejemplo de ello es el Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini (CCC) que a pesar de estar inscripto dentro del Registro de Proteatro y, por lo tanto, estar habilitado para presentar proyectos no lo hace como acción política solidaria para con el sector, sabiendo que los recursos escasean, y que existen otras salas y espacios teatrales independientes que están en una situación de vulnerabilidad mayor.

promedio, medido a precios constantes 2007, fue de \$16.172, es decir 2,4 veces mayor a los \$6.640 del año 2007. No obstante, a partir de 2017 el monto del crédito promedio comenzó a caer siendo el subsidio promedio de 2019 un 51% menor al de 2016 y tan sólo un 24% más que el crédito promedio de 2007. En base a estos datos resulta preciso señalar que el monto del crédito promedio pareciera ser escaso si tenemos en cuenta que se trata de un subsidio anual y pensado para financiar el funcionamiento, el mantenimiento o las refacciones de un espacio independiente. En particular, porque a pesar de tener una infraestructura pequeña, estos espacios que no sólo son ámbitos de producción de obras sino también espacios de trabajo y formación para nuevas generaciones de artistas tienen una matriz de costos y necesidades de inversión que no parecieran poder ser cubiertas con esta asistencia.

Por último, nos interesará analizar cómo se explica la caída del subsidio promedio otorgado a salas durante el período 2007-2019. Para indagar un poco más sobre esta cuestión nos pareció preciso analizar los recursos que recibió el Instituto Proteatro por parte del Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, durante el período escogido. Pero esta vez, haciendo una comparación de los presupuestos en términos nominales, además de hacerlo en término reales como veníamos trabajando hasta este momento. Esta relación es representada a continuación, en el Gráfico N°4, donde los valores nominales están representados por la línea naranja y los reales por la línea azul.

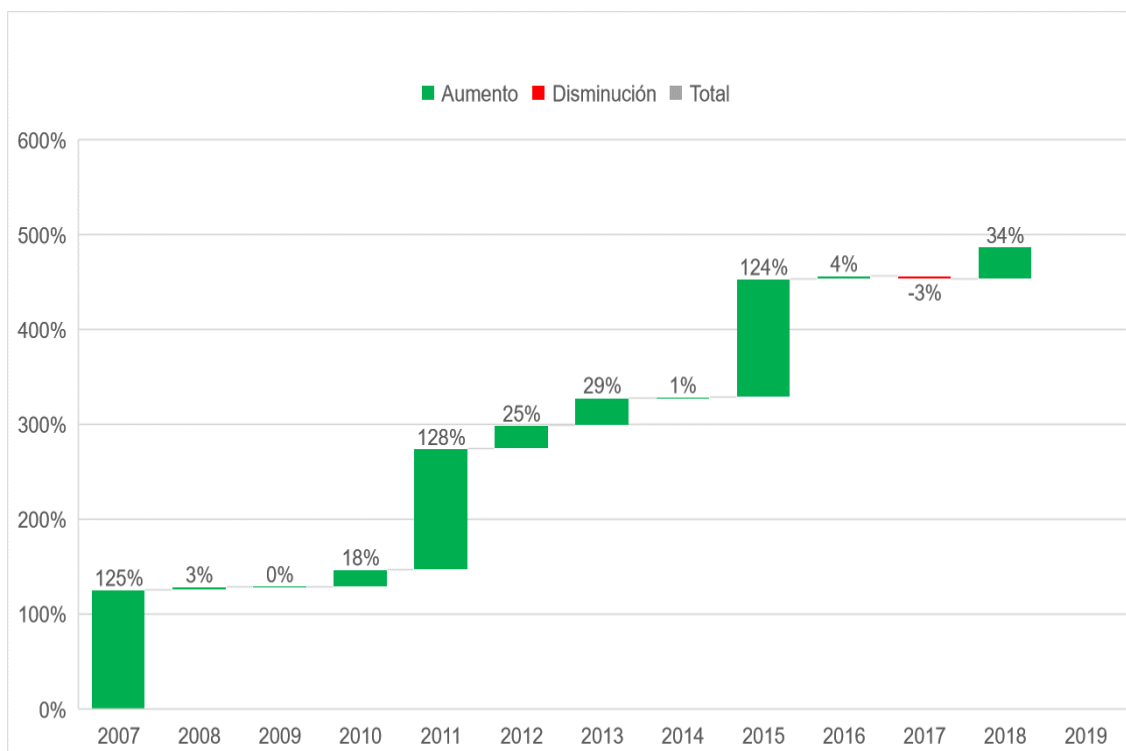
Gráfico N°4: Comparación del presupuesto total Proteatro durante el período 2007-2019, medio en términos nominales y reales.



Fuente: Elaboración propia en base a datos de Proteatro 2007 a 2019.

A partir del gráfico podemos ver la curva nominal del presupuesto de Proteatro sigue una tendencia alcista durante todo el período, mientras que en términos reales (quitando los efectos distorsivos de la inflación), no. A su vez, vemos que, desde el inicio, las curvas presentan una distancia, que se profundiza a partir de 2012. Para analizar con mayor precisión esto en hemos construido el gráfico N°5.

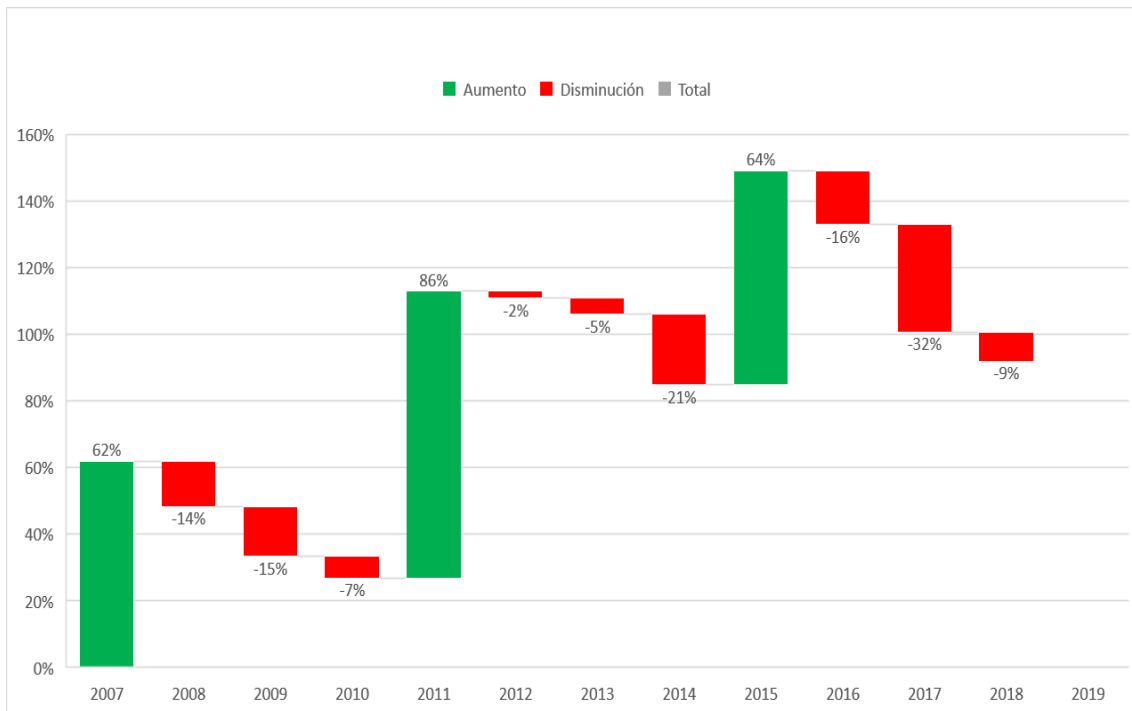
Gráfico N°5: Evolución porcentual del presupuesto total de Proteatro durante el período 2007-2019 medido en términos nominales.



Fuente: Elaboración propia en base a datos de Proteatro 2007 a 2019.

Como primera aproximación a dicho esquema podemos decir que el único presupuesto de Proteatro, medido en términos nominales, que cayó respecto del año inmediatamente anterior fue 2017. Sin embargo, podemos observar una gran cantidad de períodos donde la partida presupuestaria pareciera haber tenido aumentos muy poco significativos de un año a otro. Pero como hemos dicho en la nota metodológica, para realizar una comparación técnicamente aceptable es necesario ver el correlato que tuvo la variación del presupuesto en términos reales, es decir sin considerar la inflación acumulada. El Gráfico N°6 nos ayudará a visualizar nuestro análisis.

Gráfico N°6 Evolución porcentual del presupuesto total de Proteatro durante el período 2007-2019 medido en términos reales.



Fuente: Elaboración propia en base a datos de Proteatro 2007 a 2019.

Aquí nos encontramos con un escenario muy distinto al que analizamos en el Gráfico N°4. En primer lugar, el presupuesto de Proteatro medido en términos reales tan sólo varió positivamente en tres momentos 2007, 2011 y 2015, y que a continuación de cada mejora presupuestaria, le siguieron tres de años de retracción del presupuesto. Ahora bien, si vinculamos los gráficos, confirmamos aquello que sospechamos en el Gráfico N°4: los años en que el presupuesto medido en términos nominales cayó o bien que no tuvo un crecimiento que siguiera el ritmo de la inflación, dichos presupuestos medidos en términos reales fueron negativos.

En síntesis, llegamos a la conclusión de que, pese a que los presupuestos recibidos por el Instituto Proteatro (medidos en términos nominales) parezcan abultados, cuando quitamos los efectos de la inflación notamos que, de los trece años analizados, únicamente en tres oportunidades el presupuesto del organismo aumentó. Lo cual deja entrever que en términos reales las frecuentes caídas en el presupuesto de la Línea Salas de Teatro y por consiguiente en el monto del subsidio promedio, obedecen a un recorte general del presupuesto realizado por el Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, y no a una decisión del Instituto Proteatro.

5. CONCLUSIONES

Hasta aquí hemos investigado el origen de las políticas culturales como campo específico de las políticas públicas, puntualizando en dos de las valoraciones que tiene y ha tenido la cultura a lo largo de la historia: la cultura entendida como derecho y la cultura vista como un recurso. Luego hemos decidido centrar nuestra atención en el modelo de gestión cultural de la Ciudad de Buenos Aires. Y, dentro del amplio espectro de las manifestaciones culturales que pone a disposición la agenda de propuestas artísticas de la CABA, hemos estudiado al teatro independiente. Es por ello, que en el marco de este trabajo nos hemos propuesto indagar cuál ha sido el desempeño del Instituto Proteatro entre 2007 y 2019, entendiéndolo como el organismo municipal creado para fomentar e incentivar la actividad teatral no oficial porteña. De acuerdo con el objetivo planteado en la introducción, hemos analizado en profundidad las características del organismo haciendo hincapié en sus dos principales acciones: llevar adelante el Registro de la Actividad Teatral No Oficial de Buenos Aires, y sus políticas de fomento al sector de teatro no oficial poniendo especial énfasis en la línea destinada a salas independientes.

Si bien desde el principio del proceso de investigación ligado al presente trabajo hemos tenido una relación fluida con la dirección de Proteatro, hemos tenido que acudir a otras fuentes de información para completar los datos de las salas registradas en dicho organismo. En efecto, como fuentes principales hemos acudido a los datos disponible en el padrón de 2016 del mismo Proteatro y en Data Cultura, el área del Ministerio de Cultura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires dedicada a la producción, análisis y difusión de información vinculada a la dinámica cultural porteña. Y como fuentes secundarias hemos consultado los datos de SiNCA, el Instituto Nacional del Teatro y Alternativa Teatral. En cuanto a los datos presupuestarios, hemos trabajado en base a los datos disponibles en la página web de Proteatro y en el Monitor Cultural de la Ciudad de Buenos Aires.

En este sentido, cabe destacar la importancia de un área como la de Data Cultura que se pone a disposición información sobre la actividad cultural de la Ciudad en general y también sobre las políticas de fomento existentes y su impacto. Sin embargo, hasta el momento la información referida a Proteatro es muy limitada porque únicamente proporciona el presupuesto ejecutado por el organismo a nivel general, lo cual impide individualizar el análisis en las distintas líneas de subsidios que ofrece el Instituto Proteatro. Su ampliación a futuro permitiría continuar la línea de la presente investigación con futuras indagaciones que nos permitan entender aún mejor el vínculo

entre las salas independientes de la Ciudad y las líneas de fomento del GCBA destinadas a ellas.

Todo este proceso de relevamiento teórico e histórico, de análisis contextual, de recopilación y análisis de información específica nos permitió un acercamiento de carácter exploratorio al vínculo entre el colectivo de teatro independiente porteño y el municipio de la Ciudad de Buenos Aires. Aunque para un análisis más completo de este vínculo y de su correlato en el plano presupuestario sería necesario llevar adelante relevamientos que exceden el marco de la presente investigación, este trabajo nos ha permitido visibilizar el comportamiento de estos agentes, darle sentido al lugar que ocupan en la estructura social, y abrir nuevos horizontes que sean el puente hacia nuevas investigaciones. A continuación, sintetizamos algunas de las reflexiones surgidas de este proceso.

Primero, podemos afirmar que el movimiento de teatro independiente localizado en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires constituye un pilar importante dentro del campo cultural porteño como promotor del derecho que tienen los vecinos, vecinas y toda aquella persona que visite la Ciudad de acceder a la cultura. Es innegable su función como dinamizador social en tanto sus salas no se encuentran ubicadas únicamente en el paisaje urbano ligado a la ciudad del espectáculo –la Av. Corrientes–, sino que se puede encontrar al menos una Sala o Espacio de Teatro Independiente en 33 de los 48 barrios porteños. No obstante, vemos que el circuito teatral independiente se ha ido concentrando en determinados barrios de la Capital definiendo un corredor de dos polos Norte-Centro y Centro-Este, donde se distinguen los barrios Almagro, Palermo, Balvanera, Villa Crespo, San Nicolás, Monserrat y Boedo.

Sin embargo, los magros presupuestos destinados al Instituto Proteatro entre los años 2007 y 2019 nos acercan a la segunda conclusión: el teatro independiente no ha sido considerado en dicho período como una industria creativa en la cual invertir con presupuestos acordes a sus necesidades, por los gobiernos de Mauricio Macri primero (2007-2015) y de Horacio Rodríguez Larreta (2015-2019), recientemente. Y esto resulta evidente al calcular la variación interanual del presupuesto general de Proteatro (medido en términos reales) destinado a fomentar la actividad teatral no oficial porteña. Durante el período seleccionado tan sólo hubo tres años en los que la partida presupuestaria aumentó con respecto al año inmediatamente anterior, lo cual tuvo una consecuencia directa sobre los recursos que el Instituto le pudo destinar a la Línea de Salas de Teatro independiente. En este sentido, podemos entender los

continuos reclamos realizados por ARTEI, ESCENA y MECA denunciando congelamientos presupuestarios y el desfinanciamiento del sector.

En conclusión, la necesidad de que existan políticas públicas eficientes para el Teatro Independiente se explica por su aporte al patrimonio cultural porteño y a su rol como promotor de este derecho entre las personas que habiten o visiten la Ciudad de Buenos Aires.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Algán, R. (2015). *“Cooperación Cultural Internacional en las artes escénicas El caso Ciudad Autónoma de Buenos Aires y Catalunya”* (Tesis de posgrado). Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina.
- Benito, M.K. (2017) *“Autogestión cultural en la ciudad de buenos aires”*. Univeridade de Trás-os-Montes e Alto Douro. Escola das Ciências Humanas e Sociais; European Review of Artistic Studies; 8; 1; 3-2017; págs. 74-91
- Castro, Antonio. (2016). *“Industrias culturales vs industrias creativas: un análisis crítico”*.
- Celentano, R. (2014) *“Ámbito público, ámbito privado, ámbito independiente, fronteras desplazadas en el teatro de la Ciudad de Buenos Aires”*. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos, ISSN-e 1668-0227, N°. 50, 2014, págs. 103-117.
- Córdoba, A. M., Llahí, S. & Sanz, M. (2002). *“La producción teatral en la década del '90: de la euforia al desencanto”*. Teatro: revista de estudios teatrales Ejemplar dedicado a: El teatro argentino del 2000, páginas 205-225. Buenos Aires, Argentina.
- Dubatti, J. (2012). *“Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días”*, Buenos Aires, Biblos.
- Fukelman, M. (2013). *“El teatro independiente en los primeros años de Postdictadura”*; Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini; La Revista del CCC; 17; 4-2013; 1-8.
- Fukelman, M. (2015) *“El concepto de teatro independiente y su relación con otros términos”*. Revista Colombiana de las Artes Escénicas, 9, 160-171.
- Fukelman, M. (2017) *“Un recorrido por el Teatro del Pueblo, primer teatro independiente de Buenos Aires”* Ediciones del CCC, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. Buenos Aires, Argentina.
- García Canclini, N. (1987). *“Políticas culturales de América Latina”*. Grijalbo, México.
- González, M. L. (2016) *“La ciudad y sus circuitos teatrales: pensando los modos de producción de la actividad contemporánea”*. Reflexión Académica en Diseño y Comunicación N°XXVIII, páginas 142-145. Universidad de Palermo. Buenos Aires, Argentina.

- Hanna, A. (2017) *“Análisis de las políticas públicas vinculadas a la formación de públicos”* (Trabajo Final de Maestría). Universidad de Buenos Aires, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
- Herrera-Medina E., Molina-Prieto L.F., Bonilla-Estevez H. (2013). *“Ciudades creativas: ¿paradigma económico para el diseño y la planeación urbana?”*. Bitácora Urbano Territorial, Volumen 22, Número 1, 2013. ISSN electrónico 2027-145X. ISSN impreso 0124-7913. Universidad Nacional de Colombia (Sede Bogotá). Facultad de Artes. Instituto de Investigaciones Hábitat, Ciudad y Territorio. Bogotá, Colombia. Disponible en: https://revistas.unal.edu.co/index.php/bitacora/article/view/11-20/pdf_465
- Medina, M. y Bealieu P. (2017) *“Modelos de gestión teatral: casos y experiencias 1”*. Inteatro, Colección de Estudios Teatrales. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). (2010). *“Políticas para la creatividad Guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas”*. División de Expresiones Culturales e Industrias Creativas, Sector de la Cultura. Paris, Francia.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). (2010) *“Derechos culturales. Documentos básicos de Naciones Unidas”*. Centro UNESCO del País Vasco. Bilbao, España. Disponible en: http://www.unescoetxea.org/dokumentuak/dchoscult_docbasicONU.pdf
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (1982) – *“Declaración de México sobre las políticas culturales”*. Conferencia mundial sobre las políticas culturales. Distrito Federal, México. Disponible en: https://culturalrights.net/descargas/drets_culturals400.pdf
- Orozco, L. (2004) *“El impacto de la política teatral en el teatro de la ciudad de Barcelona (1980-2000)”*. (Tesis de Doctorado). Universidad de Durham. Durham, Reino Unido.
- Pardo, C. (2017). *“Entre lo público y lo privado: un balance de la ley de mecenazgo porteña”* (Tesis de grado). Universidad de Buenos Aires. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
- Rozenholc, A. (2015) *“Análisis de los subsidios públicos otorgados a las cooperativas de teatro y a las salas o espacios teatrales pertenecientes al circuito de producción alternativo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires”* (Tesis de Maestría). Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina.

- Schargorodsky, H. (2009). *“Los mercados del espectáculo en Argentina: circuitos alternativo, comercial y público. La economía del espectáculo: una comparación internacional”*. Editorial Gescénic, Universidad de Barcelona.
- Urraco Crespo, J. M., Maccari, B., Ventura, A. & Avelluto, P. (2017) *“Gestión cultural pública: coordinadas, herramientas, proyectos”*. Ministerio de Cultura de la Nación. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
- Szpilbarg, D. y Saferstein E. (2014) *“De la industria cultural a las industrias creativas: un análisis de la transformación del término y sus usos contemporáneos”*. Instituto de Ciencias Humanas, Sociales y Ambientales; Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas; 16; 2; 3-2014; 257-257.

Fuentes de datos consultadas:

- Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (2019) *“Culturas independientes: caracterización y distribución geográfica de las organizaciones culturales urbanas con programación en vivo de la Ciudad de Buenos Aires, 2018-2019”*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Disponible en: <https://www.buenosaires.gob.ar/cultura/cultura-independiente/radiografia-de-la-cultura-independiente>
- Cassini S., Seldes M., Marengo L.G. (2018) *“Panorama ESCENA Lógicas de programación y condiciones de producción en el circuito de espacios escénicos autónomos, CABA. 2015-2017”*. Buenos Aires, Argentina. Disponible en: https://drive.google.com/file/d/1zILF_oqC9qYnHW4vRXrckCIPhuK8SJ6a/view
- Ministerio de Cultura (2019). *“Espacios culturales”*. Buenos Aires Data. Disponible en: <https://data.buenosaires.gob.ar/dataset/espacios-culturales>
- Instituto Proteatro. *“Proyectos seleccionados 2007-2019”*. Disponible en: <https://www.buenosaires.gob.ar/node/conoce-los-ganadores>
- Instituto Proteatro. Registro de la Actividad Teatral No Oficial de la Ciudad de Buenos Aires relevada en 2016. Disponible en: https://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/listado_de_salas_registradas_en_proteatro.pdf
- Instituto Nacional del Teatro. *“Mapa Teatral”*. Disponible en: <http://inteatro.gob.ar/InstitucionesCulturales>

- Secretaría de Cultura de la Nación. “*Mapa cultural*”. Sistema de Información Cultural de la Argentina (SinCA). Disponible en: <https://www.sinca.gob.ar/DatosBasicosEntidades.aspx?Id=289>
- Ministerio de Hacienda y Finanzas de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. “*Presupuesto Ministerio de cultura de Cultura 2007 – 2018*”. Disponibles en: <https://www.buenosaires.gob.ar/economiayfinanzas/presupuesto/presupuestos-antteriores>
- Ministerio de Hacienda y Finanzas de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. “*Presupuesto Ministerio de cultura de Cultura 2019*”. Disponible en: <https://www.buenosaires.gob.ar/economiayfinanzas/presupuesto-2019>
- Asociación Argentina del Teatro Independiente. Disponible en: <https://artei.com.ar/>
- Espacios Escénicos Autónomos <https://www.escena.com.ar/>
- Alternativa Teatral. Disponible en: <http://www.alternativateatral.com/default.asp>
- Banco Central de la República Argentina. Disponible en: <https://www.bcra.gob.ar/Pdfs/PublicacionesEstadisticas/TCRMMetodologia.pdf>

Otras páginas consultadas

- Asociación Argentina del Teatro Independiente. <http://artei-artei.blogspot.com/2007/11/brevisima-historia-del-teatro.html>
- Organización de las Naciones Unidas (ONU). Disponible en: <https://www.un.org/es/>
- Organización de las Naciones Unidas (ONU). Disponible en: https://treaties.un.org/Pages/ViewDetails.aspx?src=IND&mtdsg_no=IV-3-a&chapter=4&lang=en
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) Disponible en: <https://es.unesco.org/>

7. ANEXOS

Anexo I

Salas de teatro comercial dentro del Registro de la Actividad Teatral No Oficial de la Ciudad de Buenos Aires 2020:

Apolo, Astral, Astros, Asturias, Auditorio de Belgrano, Broadway I y II, Cine Teatro Premier, Ciudad Cultural Konex, El Nacional Sancor Seguros, El Picadero, Gran Rex, La Comedia, Liceo, Lola Membrives, Luna Park, Luna Park, Maipo, Maipo Club, Metropolitan Sura, Multiteatro, ND Ateneo, Opera, Paseo La Plaza (Museo Beatle, sala Pablo Neruda, sala Pablo Picasso y Terraza Bar), Regina TSU, Sociedad Hebraica Argentina (SHA), Tabaris, Teatro Coliseo, Teatro del Globo. La arteria principal del circuito comercial dentro de CABA se encuentra localizada sobre la Avenida Corrientes o la zona céntrica de la Capital Federal.

Anexo II

Salas y espacios independientes dentro del Registro de la Actividad Teatral No Oficial de la Ciudad de Buenos Aires 2020:

1/2 Mundo Club De Arte, Abasto Social Club, Abre Club De Arte, Absinth Resto Bar, Actor'S Studio, Andamio 90, Anfitrión, Animal, Apacheta Sala Estudio, Archibrazo, Área 623, Arlequino, Asterión Teatro, Auditorio Ben Ami, Auditorio Cendas, Auditorio Club De Cultura Céspedes, Auditorio Imagine, Auditorio Losada, Beckett Teatro, Belisario, Besares Club De Cultura, Boedo Xxi, Border, Borges 1975, Brilla Cordelia, Buena Vía Estudio, Buenas Artes Social Club, Buenos Aires Club, Café Müller Club De Danza, Calibán, Cara A Cara, Carlos Carella, Carlos Trigo, Casa Clorinda, Casa Cultural Víctor Jara, Casa Dasein, Casa Mamut, Casa Teatro Estudio, Casailda, Cazona De Flores, Celcit, Centro Argentino De Teatro Ciego, Centro Creativo Cabildo, Centro Cultural De La Cooperación, Centro Cultural El Deseo, Centro Cultural Raíces, Centro Cultural Teatro Fray Mocho, Centro De Estudios Artísticos, Chacarerean Teatre, Cine Teatro Brown, Circuito Cultural Barracas, Cirujismo, Clásico Fernández, Club Cultural Matienzo, Club De Teatro Defensores De Bravard, Club De Trapecistas, Colonial, Corrientes Azul, Crash, Dandelión, De La Fábula, Del Abasto, Del Artefacto, Del CIC, Del Pasillo, Del Pueblo, Del Viejo Mercado, Delborde Espacio Teatral, El Alambique, El Astrolabio Teatro, El Brio Teatro, El Bululú, El Camarín De Las Musas, El Crisol, El Cubo, El Cuervo, El Cultural Masala, El Damero, El Desguace Almacen Cultural, El Duende, El Escaramujo, El Espión, El Estepario Teatro, El Excéntrico De

La 18°, El Extranjero, El Fino Espacio Escénico, El Galpón De Catalinas, El Galpón De Guevara, El Galpón Multiepacio, El Garibaldi, El Ghueto, El Grito, El Método Kairós Teatro I y II, El Oceanario, El Ojo, El Ópalo, El Piccolino, El Piso Teatro Y Afines, El Popular, El Portón De Sanchez, El Quetzal, El Teatro De Flores, El Temenos Teatro - Espacio De Arte, El Templo Espacio Cultural, El Tinglado, El Trompo, El Túnel, El Universal, El Vitral, Elefante Club De Teatro, Elkafka Espacio Teatral, Enjambre, Entretelones, Espacio 33, Espacio Abierto, Espacio Aguirre, Espacio Artístico Colette, Espacio Callejón, Espacio Cultural Dinamo, Espacio Cultural Eureka, Espacio Cultural Juan Rodó, Espacio Cultural Urbano, Espacio Dada, Espacio Ecléctico, Espacio Kabuki, Espacio Ltk, Espacio Marechal, Espacio Polonia, Espacio Pujol, Espacio Rho, Espacio Sísmico, Espacio Tbk, Espacio Tole Tole, Espacio Tromvarte, Fandango Teatro, Federico García Lorca, Gadí, Gargantúa, Garrick Arte, Habitandonos, Hasta Trilce, IFA, IFT, Inboccalupo, Korinthio Teatro, Kowalski Club De Cultura, La Carpintería Teatro, La Casa, La Clac, La Comunidad Del Sótano, La Conversa, La Fábrica De Explosiones, La Fuga Cabrera, La Galera, Galpón De Arte, La Gloria Espacio Teatral, La Gradisca, La Gran Jaime, La Hormiga Teatro, La Lunares, La Maravillosa-Sala- Estudio, La Máscara, La Maza, La Ola, La Otra Orilla, La Pausa Teatral, La Ranchería, La Ratonera Cultural, La Revuelta, La Scala De San Telmo, La Sede Teatro, La Senda, La Sodería Espacio Artístico, La Tertulia, La Vieja Guarida, La Voltereta, León León, Liberarte, Lo De Guidi, Luisa Vehil, Luz y Fuerza, Machado Teatro, Mamerta Espacio Cultural, Mandril, Manufactura Papelera, Margarita Xirgu, Mediterránea - Espacio De Arte, Mi Casa, Microteatro, Mimoteatro Escobar-Lerchundi, Moscú Teatro, Movaq - Aquelarre En Movimiento, Multiespacio Korova, Naranja Verde, Noavestruz, Nun Teatro Bar, Oeste Estudio Teatral, Onírico Espacio De Arte, Orfeo, Otra Historia, Pan Y Arte, Paprika, Paraje Arteson, Paramo, Pasillo Al Fondo, Paternal Teatro, Patio De Actores, Payró, Picadilly, Poncho Club Cultural, Querida Elena Sencillas Artes, Rincón Casa Cultural, Roseti, Sala Aerea Teatro, Sala Alta (Universidad Popular De Belgrano), Sala Carlos Parrilla (Universidad Popular De Belgrano), Sala De Máquinas, San Nicolás Social y Cultural, Dumont 4040, Sergio Souza, Silencio De Negras, Sportivo Teatral, Stand Up Club, Taller Del Ángel, Tano Cabrón, Teatro Border, Teatro Carnero, Teatro Del Perro, Teatro Empire, Teatro Ganesha, Teatro Metro, Teatro Quirón, Templum, Tierra Violeta, Timbre 4 I y II, Urda Espacio Cultural, Velma Café, Vera Vera Teatro, Vuela El Pez, Zelaya.