

Navegando entre la precariedad y la profesionalización. Paradojas y tensiones en el campo de las artes escénicas autogestivas en la Ciudad de Buenos Aires.

Ana Laura López y Sabrina Cassini.

Cita:

Ana Laura López y Sabrina Cassini (2021). *Navegando entre la precariedad y la profesionalización. Paradojas y tensiones en el campo de las artes escénicas autogestivas en la Ciudad de Buenos Aires. XIV Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-074/721>

Navegando entre la precariedad y la profesionalización

Paradojas y tensiones en el campo de las artes escénicas autogestivas en la Ciudad de Buenos Aires

La Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) es una de las capitales culturales del mundo, por su diversidad, riqueza y multiplicidad de propuestas. Las artes escénicas (teatro, danza, performance, ópera, artes circenses, teatro callejero y títeres, son algunos de sus lenguajes), ocupan un lugar destacado y convocante para públicos, estudiantes y críticxs especializadx. “*Su cartelera se compone de producciones empresariales, oficiales y particulares (estas últimas, en lo que históricamente se conoce como el circuito independiente, luego renombrado como off, alternativo, periférico, autónomo, etc.)*” (CASSINI y RODRÍGUEZ, 2017: 39).

El término *independiente*, en la cultura artística, puede remitir a diferentes connotaciones a lo largo del tiempo, y cuenta con una trayectoria de más de cien años en Argentina. Una de las características que asume, especialmente hace poco más de una década, es la de *autogestión*, una lógica que no persigue intereses comerciales como finalidad. Se trata de un modo de producción que, si bien no es ajeno a los imperativos económicos, fija sus objetivos principales en horizontes vinculados a la investigación, la experimentación, la libertad de expresión y el deseo. En cuanto a los rasgos de sociabilidad que imprime lo autogestivo, se distingue la búsqueda por la sustentabilidad de los proyectos artístico culturales, donde el artista será gestor de su propia actividad. Otra característica que asume este circuito cultural es la de ser *emergente*, comprendiendo con este concepto tanto lo que surge, como la idea de *pulsión vital*, ligada a una cuestión etaria: jóvenes que cuentan con cierta moratoria social, en términos de Margulis y Urresti (1998). Pero también *emergente* en cuanto emergencia: un circuito que no tiene certezas en las condiciones de producción, tanto de las obras como de la vida. Denota, asimismo, la característica de estado en alerta permanente, que pareciese devenir urgencia en

tiempos de COVID-19. La cuestión de lo emergente y la emergencia, nos permitirán abordar la cuestión de la precariedad de dicho circuito cultural.

Este artículo, propone abordar la situación del subsector cultural de artes escénicas de la ciudad de Buenos Aires, puntualmente del circuito independiente, autogestivo o emergente, poniendo de relieve una lectura posible sobre las condiciones de precarización que lo atraviesan y su perspectiva de profesionalización, problematizando, así, diferentes dimensiones de análisis. En este camino, intentaremos trascender el imaginario del campo escénico independiente, anclado muchas veces sólo en los actores y las actrices, para tomar, por un lado, la pluridimensionalidad de sus agentes; y por otro, la concepción de comunidad: el entramado afectivo y solidario que se teje entre espacios, artistas/gestores/productores y público.

Lxs trabajadorxs de la cultura (intérpretes, dramaturgxs, directorxs, escenógrafxs, vestuaristas, iluminadorxs, sonidistas, etc.) se encuentran sujetos a condiciones de fragilidad laboral cuyo origen abrega en distintas orillas, que van desde la falta de regulación y legislación correspondiente de parte del Estado, hasta la propia autoexplotación, fruto de los procesos de subjetivación característicos de nuestras sociedades neoliberales. Dentro de esta trama compleja, estos sujetos no sólo trabajan, sino que también (sobre)viven.

Problematizar la precarización implica, primero, desmontar mitos y generar consensos al interior del conjunto de trabajadorxs culturales independientes. De hecho, la propia autopercepción como *trabajadorxs de la cultura* algo incipiente y novedoso. Como productores del campo simbólico, lxs artistas no siempre se consideran a sí mismxs como parte del entramado social y económico. La precariedad del sector escénico en el circuito independiente/autogestivo/autónomo se observa en diferentes variables de este campo y devela una realidad que, si bien es histórica, en tiempos de COVID-19 queda aún más expuesta. En este marco, entendemos que la profesionalización es una lucha por derechos laborales a conquistar mediante salidas colectivas de carácter sensible, que se intentan articular más o menos exitosamente. Y, en este sentido, nos preguntamos si la situación precaria que padece el sector no es otra cosa que la contracara de la búsqueda de profesionalización.

Si bien estas problemáticas afectan al sector cultural tanto en CABA como en el resto del territorio argentino, a fin de profundizar en ellas, tomaremos el caso de las artes escénicas del

circuito autogestivo de la Ciudad de Buenos Aires. Desde allí, haremos hincapié en cómo el contexto de emergencia sanitaria por COVID-19 ha evidenciado y potenciado dichas fragilidades y falencias. En particular, usaremos como ejemplo a la organización cultural ESCENA¹ (Espacios Escénicos Autónomos), para dar cuenta de las condiciones de producción en el circuito independiente. Esta decisión se debe, en parte, a que ambas autoras participamos activamente en esta agrupación y a que hemos desarrollado investigaciones exhaustivas al interior de ella, que nos permiten acceder a información clave para poder desarrollar y problematizar el objetivo propuesto de este artículo.

Volviendo a la tensión entre *precarización* y *profesionalización*, Richard Sennett (2006), en *La corrosión del carácter*, afirma que las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo dan cuenta de sensibilidades que nos atañen en la vida cotidiana y en el contexto del capitalismo en el cual nos vemos insertos; cuestión que toca, indudablemente, a nuestro subsector cultural. El llamado constante a estar abiertxs al cambio y ser adaptables, acaba por crear nuevas estructuras de poder y control, basadas en el miedo, la incertidumbre y la falta de claridad en los caminos a seguir. ¿Cómo resuena todo esto en los trabajadorxs escénicxs? Y, más aún, ¿en qué medida aportamos a la reproducción de estas lógicas incluso cuando creemos estar combatiéndolas?

En esta dirección, algunos de los interrogantes que nos planteamos como punto de partida son: ¿qué características atraviesan a lxs artistas y trabajadores de la cultura? ¿Qué implica ser un trabajador cultural? La precariedad del sector, ¿afecta al contenido artístico? Lx artista, ¿se considera libre por producir contenido artístico y cultural? ¿Se puede ser libre en un mundo neoliberal? Y a partir de algunas palabras de Isabell Lorey (2006), retomándolas a modo de preguntas que van en esta misma dirección, ¿en qué condiciones las relaciones políticas y económicas neoliberales determinan “*las formas en que las ideas de autonomía y libertad están constitutivamente conectadas con los modos hegemónicos de subjetivación en las sociedades capitalistas occidentales*”? ¿“*Acaso los productores y productoras culturales en situación de precariedad encarnan una «nueva» normalidad gubernamental a través de ciertas relaciones con el sí mismo y de ciertas ideas de soberanía*”?

¹www.escena.com.ar

El artista-gestor: multiplicidad y tensión

Enmarcada en una sociedad de capitalismo tardío, donde la tecnología y los medios de información prevalecen en esta modernidad líquida (CASTELLS, 2002; BAUMAN, 2003; JAMESON, 1991; MURIEL, 2010), la subjetividad de la época se caracteriza por la falta de certezas y la construcción de un individuo arrojado al vacío (LIPOVETSKY, 1983). La indeterminación, el riesgo constante y las dudas sobre el futuro son moneda corriente en las sociedades actuales. Richard Sennett (2006) habla de una comunidad destructiva, en la que el sujeto intenta darse a sí mismo su propia ley, vivir el presente y lograr el goce del instante. Dispositivos de autocontrol, siempre dentro del capitalismo, que adoctrina a los individuos para regular sus emociones, controlarlos mediante el mercado y crear una falsa sensación de libertad. Las exigencias que pesan sobre todos los sujetos son las de conectividad, creatividad, producción y rendimiento, características todas ellas que van en detrimento del desarrollo de las potencias. También, pesa el mandato de adaptación constante a las situaciones que se presentan (ILLOUZ: 2009), donde la regulación tiene un rol importante.

La dimensión temporal del nuevo capitalismo (SENNETT, 2006) sugiere que no hay un *a largo plazo*, observándose, como características predominantes y celebradas, el movimiento continuo, el no compromiso y el no sacrificio. Como si los lazos sociales estuvieran compuestos de episodios y fragmentos, en los que la idea de un *yo* sostenible no fuera posible. A este espíritu de época, que plantea Sennett (2006), podríamos contraponer otras perspectivas que permitirían ampliar sus reflexiones, afirmando que existen otras redes de acción, emociones y percepciones del tiempo que, si bien no son hegemónicas, emergen de las grietas y proponen relaciones vinculares y sociales que promueven otros valores. Espacios artístico-culturales, creadores de:

“[...] lazos solidarios y afectivos, que promueven modos identitarios cimentados en prácticas creativas, planificación de tipo asociativa y promoción de economías colaborativas. [Allí] La productividad y rentabilidad económica no parecen ser determinantes fundamentales de las prácticas. En el plano político ideológico, la emergencia de estas experiencias culturales en red aparece como respuesta colectiva desde la

sociedad civil, frente a un contexto marcado por una profunda crisis y reconfiguración del papel tradicional del estado” (CASSINI, 2018: 195).

Tal como afirmábamos en el inicio, una de las características del denominado *sector autogestivo* está relacionada con la idea del artista-gestor, que denota esta capacidad (o necesidad) del artista de ser un doble (o múltiple) agente, debiendo no sólo focalizarse en su tarea artística puntual, sino también en diferentes trabajos ligados con la cadena de producción y circulación de su obra. Tomemos por caso a una actriz: ella no sólo deberá trabajar en su repertorio, memorización de letra, ensayos, técnica vocal; sino que también deberá armar carpetas para aplicar a líneas de financiamiento; hacer la comunicación y manejo de las redes sociales de su obra; colaborar en el armado del espacio escénico y otras diversas tareas que exceden su rol como intérprete, siendo del orden de la producción y de la gestión. Incluso, no serán pocas las veces que deba utilizar su vivienda para ensayos; situación que, más allá de algunas cuestiones de índole organizativa y pragmática, muchas veces está marcada por la imposibilidad económica de pagar más horas de alquiler en una sala. Sumemos, además, que, de acuerdo al análisis realizado en *Panorama ESCENA* (CASSINI, 2018), la mayor parte de lxs encuestadxs declaró vivir en propiedades alquiladas. Esta idea del artista-gestor, tomada muchas veces como bandera filosófica y política (*arte es vida*), en contextos neoliberales, empuja al sujeto a profundizar la precariedad de su propia existencia. Dado que todo es arte, me *autoexploto* con el objetivo de sobrevivir, haciendo *lo que me gusta*. Y como me gusta lo que hago, no importa la cantidad de horas que le dedique ni cómo impacte ello en la calidad de vida real.

La búsqueda constante por cumplir metas, muchas veces acaba confinando a lxs trabajadorxs de la cultura en una autoexplotación disfrazada de pequeños éxitos, que funcionan como *palmaditas en la espalda*, *likes* en las redes afines al discurso meritócrata. Los cuerpos de la escena independiente, mucho antes de que la pandemia significara algo para nosotrxs, estaban signados por la lógica de extracción de potencia²; cuerpos ausentes. Faltas recurrentes a ensayos o con pocos restos de energía y atención (la convivencia en un mismo espacio no siempre puede

² Trabajado en la actualidad por filósofos como Paul Preciado o por la psicoanalista Suely Rolnik, el concepto de «potencia de actuar o fuerza de existir» es un postulado desarrollado por Baruch Spinoza, luego retomado por Deleuze y Guattari.

traducirse como *presencia*); cuerpos desesperados por participar en proyectos múltiples, incapaces de decir que no o de ser más selectivxs, atacados por un entusiasmo insostenible o temerosos de exclusiones y represalias del sistema y deflaciones en su CV. Cuerpos atomizados y disgregados; impacientes y moldeados por la lógica productiva del capital, renuentes a resistir procesos de investigación de más de un año, sin vivirlos como pérdida de tiempo. Cuerpos intolerantes con las mesetas creativas, las dudas, el desconcierto; cuerpos ansiosos; cuerpos exististas, paradójicamente críticos con los medios hegemónicos, pero prestos a ingresar en sus engranajes, por necesidad y/o prestigio.

¿Cómo desnaturalizar estas exigencias y prácticas en un contexto post COVID-19? Existe un mandato constante en la búsqueda del reconocimiento del otrx, al que parece que lxs artistas están (auto)condenadx. Y no es menor intentar evaluar el impacto de la pandemia, dado que en la afluencia de público se juegan la mirada del otrx, el prestigio y las condiciones laborales. ¿Cómo afectará el distanciamiento social a las dinámicas y prácticas del mundo escénico, pero, particularmente, del sector independiente, en el que, como ya veremos, tiende a tejerse una lógica de comunidad y encuentro? ¿Cuánto del confinamiento social y del encierro golpeará, aún más, a una actividad ya precarizada?

Datos útiles para una caracterización del sector independiente

Antes de avanzar, conviene que nos detengamos en datos concretos y cuantificables, para dar cuenta de la cantidad de espacios, artistas, productorxs, programadorxs, obras, funciones, clases, ensayos, momentos de encuentros y sociabilidad que construyen al quehacer escénico independiente. Un universo de trabajadorxs culturales que se desarrollan, compartiendo con público y colegas, en comunión y comunidad.

El relevamiento *Culturas Independientes. Caracterización y distribución geográfica de las organizaciones culturales urbanas con programación en vivo de la Ciudad de Buenos Aires. 2018-2019*, solicitado por el Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y articulado por la Universidad de Tres de Febrero, en vínculo con diferentes organizaciones culturales, presenta información valiosa sobre espacios culturales independientes con programación en vivo: salas de teatro, clubes de música, centros culturales y milongas. En él se

destaca que, en CABA, hay 480 espacios culturales, de los cuales 192 son salas de teatro; 76, centros culturales (64,5% programa artes escénicas); 43, clubes de música y 148, milongas.

El relevamiento se llevó a cabo sobre un total de 161 espacios, en los cuales, se estima, participan 1.260 personas en su gestión, de manera estable y como colaboradores eventuales. Partiendo de este dato y extrapolándolo al total de los 480 espacios existentes en la ciudad, podemos afirmar que nos encontramos frente a una universo cercano a los 3.756 trabajadorxs culturales. A esto, deberíamos sumar la cantidad de personas que, con sus producciones artístico-culturales, dan vida a la programación de estos espacios: intérpretes escénicxs, dramaturgxs, directorxs, docentes, músicxs, sonidistas, artistas audiovisuales, productorxs, etc. Si bien no contamos con información concreta sobre la cantidad de artistas, es de decir, trabajadorxs culturales que brindan contenido a estos espacios, el informe da cuenta que en estos 161 espacios se programan 2.305 actividades por año, y pasan por ellos un promedio de 671 grupos, bandas, obras, etc.

Siguiendo con la búsqueda de datos, destacamos la reciente encuesta llevada a cabo por el Ministerio de Cultura de la Nación, en contexto de COVID-19. El cuestionario fue dirigido a personas físicas, y respondido, al primer corte, por un total de 13.019 trabajadorxs culturales; de los cuales, el 21% afirmó dedicarse al teatro; el 13%, a la danza; y el 3%, al circo/teatro callejero. Del total del universo relevado, el 36% dijo residir en CABA, lo que equivale a unas 4.686 personas que, en su mayoría, tienen entre 19 y 49 años de edad.

También, acudimos a información de PROTEATRO (instituto de fomento y protección de la actividad teatral no oficial, dependiente del Ministerio de Cultura de la Ciudad), que nos permitiera echar luz sobre la cantidad de grupos de teatro y proyectos especiales. Encontramos que, durante el 2019, se presentaron a las líneas de subsidio 30 grupos estables, 17 grupos de teatro comunitario, 426 grupos eventuales y 219 proyectos especiales. Por su parte, en PRODANZA (su homólogo referido a la danza dentro del Ministerio) y en lo que va del 2020, se aprobaron 137 proyectos entre las tres líneas existentes: creación, proyectos especiales y (algunos pocos) de funcionamiento de sala.

El marco simbólico de la precarización

Los tratados internacionales a los que Argentina adscribe, y que poseen jerarquía constitucional (Declaración Americana de los Derechos y Deberes del Hombre; Declaración Universal de Derechos Humanos; Pacto de San José de Costa Rica; Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, entre otros), reconocen a la cultura como un derecho humano, para el que se deben arbitrar los medios necesarios a fin de asegurar su cumplimiento, acceso y libre ejercicio por parte de todxs lxs ciudadanxs.

Pese a ello, las artes y la cultura ocupan un lugar marginal en la currícula escolar; en los presupuestos oficiales y en las jerarquías ministeriales.

No es nuestro objetivo, en esta oportunidad, realizar una genealogía del proceso de depreciación material y simbólica del rol de la cultura en las políticas de estado pero hay información histórica y relevante que mencionar. Según señala la investigadora Laura Graciela Rodríguez (2015), durante la última dictadura militar (1976-1983) se produjo un “*recorte al presupuesto destinado al Ministerio de Cultura y Educación, en general, y a la Secretaría de Cultura, en particular*” (299) en relación a los años anteriores. Además el autodenominado *Proceso de Reorganización Nacional* operó activamente en la desidentificación del sector artístico-cultural con la clase trabajadora y en la ruptura de todo tipo de alianzas entre ellos que, durante los años ‘60 y la primera mitad de los ‘70, fueron particularmente frecuentes.

“Los teatristas, que en los ‘60 oscilaban entre el teatro realista y el absurdista, replegaron filas en los primeros ‘70, y terminaron convergiendo en un teatro político mensajista. Algunos grupos más radicales se volcaron al teatro de agip-prop (agitación y propaganda), acusando la influencia del Teatro del Oprimido del brasileño Augusto Boal, quien se exilia en la Argentina en 1971. Es famoso el trabajo de Teatro Villero del grupo Octubre, dirigido por

*Norman Briski, que representaba problemáticas vecinales con el objeto de discutir las y modificarlas*³.

Censura, persecuciones políticas, exilios, desapariciones forzadas y asesinatos; pero también desfinanciamiento y vaciamiento de la secretaría de cultura y organismos específicos tuvieron, al igual que en múltiples sectores organizados y movilizados, un impacto disciplinador imprescindible para imponer las reglas del juego del neoliberalismo, desarticulando fundamentalmente las expresiones y organizaciones artísticas de base, y dando lugar, durante los años del proceso, a la voz monolítica de la cultura entendida como espectáculo complaciente o expresión de nacionalismo y tradicionalismo sin contenido crítico.

Por otro lado, la cultura ha ocupado el rol de ministerio muy pocas veces y de manera reciente en la historia del país. Su primera creación data de 1973, como Ministerio de Cultura y Educación, y fue degradado a secretaría apenas un mes y medio después. El resto del tiempo, ha sido una secretaría dependiente de diversos ministerios.

La Ciudad de Buenos Aires, por su parte, cuenta con Ministerio de Cultura desde 1996, año de su constitución como distrito autónomo, independiente de la provincia homónima. A lo largo de los años, el presupuesto de cultura se ha visto reducido o subejecutado en numerosas oportunidades, especialmente en lo que refiere a *Subsidios a la Producción Cultural*⁴. Sólo entre 2018 y 2019, cultura sufrió una caída del 42,8% de su presupuesto, siendo el servicio social afectado por el mayor recorte⁵.

Como vemos, la cultura (con todos los debates que suscita su enunciación en singular) ocupa un estatus ambiguo, con un valor simbólico que no se traduce en términos económicos y

³ <http://www.alternivateatral.com/nota349-informe-v-el-nuevo-teatro-1950-1970>

⁴ Conviene mencionar que, al margen del número real, se debe considerar la depreciación por procesos inflacionarios que, particularmente en los últimos cuatro o cinco años, han sido muy pronunciados y frecuentes.

⁵ <https://www.undav.edu.ar/general/recursos/adjuntos/22046.pdf>

de políticas públicas. Y esta brecha se hace especialmente palpable en el punto más frágil de la cadena, que es el sector cultural independiente.

Condiciones de producción de las salas y espacios

Otra perspectiva posible para observar las condiciones de precariedad y profesionalización del subsector escénico autogestivo de CABA es dar cuenta de las características de las salas y espacios escénicos de este circuito. Para ello, tomaremos, brevemente, los datos más significativos de la investigación llevada a cabo, entre los años 2014 y 2018⁶, dentro de la red de salas ESCENA, que tuvo como objetivo echar luz sobre lógicas de programación y condiciones de producción. A partir de dos relevamientos (2015 y 2017), se ahondó minuciosamente sobre estos temas. Los datos recolectados en los formularios fueron acordados a partir de mesas de diagnósticos. Además, y acompañando este proceso, se implementaron herramientas cualitativas, como entrevistas en profundidad y observación participante.

ESCENA surge en el año 2010, ante condiciones culturales adversas traducidas en vacíos legales y una ola de clausuras. En esa coyuntura, diferentes artistas escénicos de la ciudad, que habían abierto espacios para investigar, crear y fomentar la actividad escénicas, se agruparon y acabaron por conformar una agrupación por la que, a lo largo de su trayecto, han pasado alrededor de 100 salas independientes.

⁶ En el 2018 publicamos la investigación *Panorama ESCENA, lógicas de programación y condiciones de producción*, la misma se realizó de modo independiente, con una beca del INT (Instituto Nacional del Teatro) y un financiamiento de PROTEATRO (Instituto de fomento y protección a la actividad teatral no oficial, CABA) a través de haber ganado una postulación de subsidio. Este trabajo exhaustivo comenzó en el 2015, aplicándose la herramienta de investigación cualitativa (IAP) se generaron mesas de diagnósticos, se aplicaron dos cuestionarios para el interior de las Salas (2015 y 2016), se realizaron entrevistas en profundidad y observación participante.

Su modo de organización es horizontal y asambleario, abordando temas de su competencia mediante comisiones de trabajo (institucionales, comunicación, alquileres, reflexión, etc.). Además, en forma casi ininterrumpida, realiza desde sus inicios un festival, que muta sus características en cada una de sus ediciones, de acuerdo a sus objetivos. Sin embargo, en todas ellas, subyace una finalidad principal: desplegar un rito de comunión entre lxs participantes de la organización, lxs miembros de cada sala, artistas que llenan de contenido estos espacios y el público, convergiendo así en una celebración que da sentido de pertenencia y refuerza lazos de comunidad.

ESCENA contiene a salas con programación escénica, espacios de formación, de ensayo, de creación y de encuentro. La organización es una herramienta para compartir experiencias y problemáticas, buscar soluciones colectivas frente al Estado y organizarse de modos alternativos, coherentes con los valores del circuito artístico independiente: *“ciertas salas referentes del sector encontraron en la organización colectiva una herramienta de aprendizaje y acción para defenderse, proyectarse y construir en comunidad”*. (CASSINI, 2019: 4).

En tiempos de pandemia, la urgencia en la necesidad de organización y unidad se acrecentó. La agrupación, que antes de la declaración del aislamiento social preventivo y obligatorio estaba constituida por 33 salas, pasó a nuclear a más de 40 espacios. Entre sus actividades principales en este período, se destacan la creación de un fondo solidario para las salas y personas que las conforman, y la articulación y mediación permanentemente con el Estado, tanto de Ciudad de Buenos Aires como de Nación.

Con el fin de dar cuenta de algunos datos relevantes en cuanto a las condiciones de producción de estos espacios, y así ponerlas en perspectiva en cuanto a las cuestiones de la precariedad y profesionalización, esbozaremos brevemente algunos de los resultados que arrojó la investigación recientemente mencionada.

En las encuestas realizadas en *Panorama ESCENA* (CASSINI, SELDES, MARENGO, 2018) se observa que en el 75% de los casos, los gestorxs de las salas no son dueños de las propiedades, siendo el alquiler la principal forma de ocupación de los inmuebles. Los costos mensuales varían, de acuerdo a la valoración inmobiliaria de la zona o en virtud de los metros cuadrados del espacio. El incremento de la renta fue el principal motivo por el cual el 22% de

los espacios comprendidos en este estudio tuvo que mudarse al menos una vez, desde el momento de su apertura.

El aforo máximo de estos espacios es de 60 espectadores⁷, y cuentan con un espacio escénico reconfigurable en casi todas las salas, con camarines que sirven, además, como depósitos de escenografía.

Sobre las condiciones materiales, a modo de ejemplo, la planta técnica de luces más frecuente está compuesta por PC, pares y cuarzos, con no más de cinco unidades de cada variedad, en la mayoría de los casos. Esto nos habla de un tipo de puestas escénicas, con limitaciones en cuanto a lo artístico. También, más del 50% de las salas no tiene trabajadorx técnicx fijo, sino que rota según proyectos y/o días.

En cuanto a financiamientos del Estado, comparativamente, entre los años 2015 y 2017, aumentó la cantidad de salas que postuló a líneas de subsidios. Esto no sólo puede ser leído en clave de necesidad económica creciente, sino que también se debió a la capacitación que lxs dueñxs de los espacios se brindaron entre sí, dentro de la organización, como consecuencia de los vínculos de sociabilidad y afecto generados en los encuentros del proceso de la misma investigación. De las salas que recibieron subsidios en 2017, se observa que la mayoría percibe recursos de PROTEATRO⁸ y, en menor medida, de INT⁹. De las obras programadas en los espacios, el 50% son producidas con recursos de subsidios estatales. Recordemos, además, que recibir financiamiento no significa que no se necesite de capital privado. El total o la mayor parte del costo de una obra es financiado por lx directorx, el grupo o por algunos de sus integrantes.

Como parte de las lógicas de producción de estos espacios artísticos, encontramos las mismas características de sociabilidad que priman dentro de la organización cultural. Operan como espacio de resistencia, donde los lazos se refuerzan a partir de relaciones de camaradería, encuentros cara a cara, amistad y solidaridad, como forma de producción cotidiana.

⁷ En los últimos dos o tres años, se han sumado espacios con un aforo de hasta 300 personas. De todas maneras, es un porcentaje minoritario dentro de la agrupación: menos del 20%.

⁸ <https://www.buenosaires.gob.ar/proteatro>

⁹ <http://www.inteatro.gob.ar/>

“Las salas que conforman ESCENA compartían una misma tipología de sala en términos de infraestructura y taquilla pero también una marcada afinidad artística, estética y vincular. Las mismas se identificaban con lo que algunos críticos de arte llamarían off del off periférico e independiente, estas categorías hablan de una separación con el centro, de espíritu signado por un horizonte organizacional autónomo y políticamente efervescente que permite denominarlas como un fenómeno cultural emergente”. (CASSINI, SELDES, MARENGO, 2018:11).

En la escena

Las formas que adoptan el arte y la realización escénica en el campo independiente están marcadas por las condiciones materiales de producción. Escenografías montadas a partir del desmontaje de elementos de los hogares de quienes integran cada compañía; vestuarios confeccionados a partir de prendas propias y saldos de ferias americanas; puestas de luces *milagrosas*, con parrillas despobladas hacen del ingenio y el rebusque los pilares sobre los que se construyen lenguajes.

Es frecuente que el teatro independiente termine siendo llamado irónicamente *teatro pobre*, y no en el sentido que le asignaba Jerzy Grotowski (1970), aunque en ocasiones se acuda a su teoría como fundamento estético de una carencia. Catalogado de este modo, termina recalando en estigmatizaciones, que ponen en tela de juicio su calidad o su profesionalismo.

Sin embargo, resulta importante hacer una primera distinción: la precarización de las condiciones de producción no implica pobreza simbólica o de contenido. De hecho, el sector independiente permite tiempos de investigación y alberga procesos de experimentación que, luego, acaban por trasladarse a la escena comercial y oficial.

¿Qué hay detrás de esta asociación entre precarización y pobreza o amateurismo? En su ensayo *Dos mitos del joven teatro*, incluido en *Mitologías*, Roland Barthes expone, mediante dos ejemplos, la relación que subyace entre arte y mercado. Dado el carácter intangible del orden de lo simbólico, el capitalismo requiere que *“la pasión también se convierta en mercancía como las*

otras, un objeto de comercio, insertada en un sistema numérico de intercambio” (1957: 110), mediante su traducción a criterios mensurables que, ironiza Barthes, implican el derrame de diversos fluidos corporales (llanto, sudor, saliva), identificables para el espectador. “*Doy mi dinero al teatro y, como devolución, exijo una pasión bien visible, casi computable*” (Barthes, 1957:110), y lo mismo ocurre con lo que llama *mito del hallazgo*: las invenciones de puesta en escena, que buscan sorprender o innovar a toda costa, aun cuando no cuenten con un sentido narrativo o una búsqueda experimental. Fluidos corporales, despliegues y artilugios escenográficos son algunos de los elementos que, sumados a imponentes puestas de luz y cambios constantes de vestuario y caracterización de los personajes, construyen el imaginario con el que se evalúa la calidad y el profesionalismo escénicos.

Esta confusión acaba por equiparar *pobreza* con *precarización*, e invisibilizar el segundo término detrás del primero. Separarlos y distinguirlos entre sí se vuelve imprescindible. Mientras que *pobreza* entraña una (des)calificación y una carencia en términos económicos; la *precarización* implica un complejo entramado, que incluye la falta de recursos, pero que también refiere a la ausencia de un marco legal y de un reconocimiento específico, social y político, que impacta en el sector autogestivo, sumiéndolo en una desventaja estructural. Si dentro de este subgrupo de las artes escénicas, una compañía obtuviera los recursos necesarios para realizar un montaje con las mismas condiciones de producción que el teatro comercial u oficial, podría dejar de ser leída como *pobre*, pero no por ello lo autogestivo dejaría de estar precarizado. Por otra parte, los condicionamientos que impone esta lógica estructural tienen, sin duda, su impacto negativo, pero también imprimen la necesidad de articularse colectivamente; tanto en lo que refiere a la puesta en juego de astucias y tejidos solidarios imprescindibles para la consecución de los objetivos artísticos, como a la organización política (tal es el caso de ESCENA), para dar lugar a resistencias y luchas por transformar estas condiciones.

No por ello debemos caer en la romantización de esta forma de producción. Al final del día, la pasión no paga las cuentas y esto se hace mucho más palpable en momentos de crisis económicas o, como ahora, en medio de las restricciones que imprime la pandemia. La pauperización de la vida de lxs trabajadorxs escénicxs acaba por impactar en la calidad de sus trabajos y en la posibilidad misma de realizarlos. Pero cabe destacar que, si aun en condiciones

adversas, se produce, se investiga y se experimenta, ¿cuánto potencial podría desplegarse con recursos y marcos laborales y legales favorables?

En el público

Consideramos al público como un actor clave en las artes escénicas, en cualquiera de sus disciplinas. El público es imprescindible para que el hecho acontezca, es más que un sujeto expectante: completa la obra, le termina de dar sentido. Por ello, consideramos relevante preguntarnos cómo se genera público y cómo es posible ampliarlo. Y, más aún, ¿cómo se vinculan los públicos con la precariedad del subsector?

A modo de continuación de la investigación *Panorama Escena, lógicas de programación y condiciones de producción* (CASSINI, 2019), se llevó a cabo otro relevamiento, que da cuenta de las características de los públicos del festival ESCENA. Para ello se desarrolló una encuesta de tipo cuantitativa, implementada en el contexto del evento, durante dos años consecutivos: 2015 y 2016¹⁰. La metodología utilizada se vehiculizó a través de la plataforma

¹⁰ Es relevante mencionar, que debido a las distintas estrategias metodológicas implementada cada año, contamos con una diferencia notoria en el total de casos, siendo 397 en 2015 y 122 en 2016; menos de la mitad de casos. Respecto a la encuesta, es necesario aclarar que cada año se implementó de manera diferente, en el primer año funcionó como el modo de ingreso al Festival, accediendo a (dos) entradas sin cargo por encuesta respondida. Mientras que en el segundo año, el formulario se completaba de modo opcional. Dicha diferencia repercutió en la cantidad de casos interpelados cada año. Dicha encuesta es representativa de los públicos del FESTIVAL, no así de una de las Salas de ESCENA en particular ni de su sumatoria de las mismas, ya que interpelan a los públicos del Festival ESCENA. El plural del término públicos, se debe varias causas, por un lado debido a que cada edición del Festival tiene una estructura y estética/poética diferentes, interpelando en cada uno de ellos a públicos diferentes. Por otro en cada Festival las estrategias y herramientas utilizadas para su comunicación han variado. Por ejemplo los diversos públicos de un Festival que basó su comunicación en FB con otro que usó como estrategia fundamental la plataforma *alternativa teatral*. Además cada año ESCENA tuvo un diferente

*Alternativa Teatral*¹¹, quien colaboró con sus herramientas tecnológicas. El objetivo de dicho análisis fue dar cuenta de hábitos y prácticas culturales, a partir de una aproximación a los sujetos que suelen concurrir a nuestras salas. Para ello, se indagó en cómo se mueven en los diferentes circuitos, con qué otras disciplinas culturales se vinculan, cuáles son sus gustos; así como también, información general de dichos sujetos. De esta manera fue posible identificar sociodemográficamente a los públicos de esta red de espacios, en aquellos que concurrieron al festival.

Lo que pudimos observar fue que el 70% se identificó como mujer, y que el 80% del total se encontraba entre los 18 y 45 años de edad. Es importante destacar que el 70% de lxs encuestadxs dijo dedicarse, por labor o hobby, a las artes escénicas específicamente. Por otro lado, el 50% del total afirmó tener conocidos dentro de los espectáculos programados o participando del Festival de alguna manera. En relación a la frecuencia de asistencia a eventos escénicos, el 40% de las mujeres afirmó que suele asistir más de dos veces por semana; mientras que en el caso de los varones, el 20% de ellos concurre con esa asiduidad. Los impedimentos más mencionados por unxs y otrxs, al momento de consultar por qué no van más veces por semana a ver espectáculos de artes escénicas, fueron la falta de tiempo y de dinero.

Aunque escasa, esta información nos permite hacer algunas aproximaciones en cuanto a la relación de nuestro público con el concepto de precariedad. A partir de este análisis, puede observarse una relación estrecha entre públicos, trabajadorxs y artistas que habitan estos espacios de la ciudad. La relación próxima con la actividad, la franja etaria, la concurrencia asidua y el *ir al teatro* como un hábito cultural incorporado, dan cuenta de que los públicos de este circuito son, mayoritariamente, integrantes de dicha *comunidad cultural* (CASSINI, 2018). Este concepto responde a la implicación de los públicos con el hecho artístico. Son aquellos que comparten un

posicionamiento político en la escena, coyunturas diversas y las Salas integrantes de la organización han variado cada año.

¹¹ Cabe mencionar que muchas de las Salas de la organización utilizan dicha plataforma para vender tickets, pero que la plataforma excede la venta de entradas, siendo un actor relevante del sector escénico independiente de CABA. <http://www.alternivateatral.com/>

interés común en torno a esa disciplina artística, circuito, etc y que, como resultado de ese interés, impulsan proyectos propios en distintas líneas.

La *salida al teatro* es una experiencia que excede a la asistencia escénica propiamente dicha. Es parte de una experiencia cultural, que tiene su comienzo en una invitación de unx amigx, o en un posteo replicado en redes, o en la referencia de una crítica, etc. Asimismo, muchas veces requiere usar diferentes transportes para llegar al espacio y, seguramente, salir a comer y tomar algo post función. Es decir que, desde una perspectiva de costos, la *salida al teatro* no sólo implica la compra de la entrada, sino también los gastos de transporte, comida, etc. Cabe, entonces, preguntarnos por las condiciones económicas de nuestros públicos.

Sin dudas, el impacto que produjo el gobierno abiertamente neoliberal del presidente Macri, sumado al freno económico que la pandemia de COVID-19 impuso globalmente, nos obliga a ajustar todavía más nuestra pregunta, cuya respuesta es incierta: ¿cuáles son las condiciones actuales de nuestros públicos y cuáles serán en el futuro inmediato?

¿Cómo mantener-promover valores y sociabilidades alternativas y no ser pobre en el intento?

A lo largo del recorrido de este artículo, intentamos abordar algunos indicios que permiten problematizar la precarización existente en el subsector de las artes escénicas autogestivas. Pusimos en foco los puntos clave donde, creemos, se hace más evidente: el lugar simbólico y presupuestario que se le da a las artes y a la cultura; las condiciones de producción; la situación de los espacios que cobijan múltiples actividades, y la de lxs trabajadorxs y públicos. Nos centramos en las artes escénicas de CABA, por ser nuestro lugar de pertenencia y porque contamos con información empírica al respecto. Pero mucho de lo expresado aquí pone de relieve una realidad común a todo el campo artístico cultural autogestivo/emergente argentino, independientemente del territorio y de la disciplina artística a la que se aluda.

La precariedad parece ser resultado de una combinación de factores que oscilan entre las condiciones socioeconómicas dadas, el marco legal y laboral existente e, incluso, cierta resistencia de los propios agentes del campo, a operar transformaciones. Esto último, podría ser

ligado a la idea de artista-gestor mencionada al inicio de este escrito, que más allá de que muchas veces acaba por reproducir condiciones propicias para la autoexplotación, responde a una búsqueda de libertad de acción y de desarrollo dentro del sector cultural y artístico, pese a las adversidades económicas y laborales que le son propias. También se relaciona con el deseo de sostener las formas de sociabilidad y sensibilidad, que hacen a los vínculos dentro del campo autogestivo, como posicionamiento crítico y alternativo a la racionalidad de mercado. En síntesis, no existe una reivindicación de la precariedad, pero también se construye desde aquí.

Por su parte, la falta de recursos materiales opera como límite de lo posible y se presenta como una variable de peso a la hora de planificar cada nuevo proyecto artístico. La paradoja es que, lejos de desestimular la práctica, la precarización no parece detener a las artes escénicas autogestivas. Desde allí se resiste y se buscan nuevas formas, nuevas alianzas, nuevas estéticas. Frente a esta *prepotencia de trabajo* (Arlt, 2008:8), cabe entonces la pregunta de si no es dable reconocer allí las formas que asume la profesionalización en este sector. Aprendimos a armar carpetas para pedir financiamiento; a trazar cronogramas de ensayo, pese a que todxs tenemos horarios cruzados por trabajos random, muchas veces ajenos a lo artístico, que necesitamos para sostener nuestras actividades; estudiamos, nos capacitamos, hacemos seminarios y participamos de espacios colectivos. ¿No hay allí una búsqueda de profesionalizar la actividad? A todxs nos gustaría poder vivir (bien) de lo que disfrutamos, pero, ¿a qué costo? Acaso, poder vivir sustentablemente de nuestro trabajo artístico, ¿no sería ser profesionales?

De todas maneras, no debemos perder de vista que el marco en el que todo esto sucede es estructuralmente desfavorable y, si bien no es posible reducir las prácticas artísticas autogestivas a ninguno de los términos en los que se tensa su desarrollo (ni resistencia plena y exitosa, ni entrega funcional y celebratoria), se parte de una desventaja objetiva dentro de las reglas de juego que impone el mercado.

La precariedad no es nueva para nuestro sector, sólo que ahora, en contexto de COVID-19, nos golpea en la cara y se nos asume prescindibles sin discusión. Ya nos encontrábamos produciendo desde y para subjetividades moldeadas por el neoliberalismo, en medio de un imaginario que nos sitúa, en muchos momentos, como sector subsidiario y

parasitario; como una competencia de recursos para aquello que se considera esencial, que es lo que logra ser medido por su rendimiento, desempeño, eficiencia y utilidad.

Los tiempos pandémicos y la situación precaria del circuito artístico emergente merecen una investigación aparte; no obstante, arrojaremos una breve descripción. Los espacios (salas, centros culturales, clubes de música, etc.) están cerrados¹², y si bien se han lanzado subsidios extraordinarios por fuera del presupuesto corriente, las mismas están resultando insuficientes. A duras penas, las salas están pudiendo cubrir su alquiler mensual (algunos, sólo de manera parcial); lxs docentes están sin dar clases presenciales; lxs intérpretes, sin escenario ni público. Si bien hay líneas de fomento para trabajadorxs independientes y para artistas en particular, no todxs pueden acceder a ellas a raíz de la misma informalidad que los atraviesa, dado que no cuentan con los requerimientos administrativos que se solicitan. Esto ha causado que numerosxs artistas se vean privados de cubrir gastos básicos (vivienda, servicios y alimentos) y han debido buscarse fuentes de sustento alternativas que, en buena medida, también son informales y frágiles. La precariedad existente pre pandemia se ha agudizado y es probable que sólo estemos viendo la punta del iceberg. Algunas salas ya están cerrando definitivamente y nos preguntamos cómo será el estado de la cuestión dentro de seis meses o un año. Si bien la salida desde las bases está articulada y muy activa (se hacen repartos de alimentos, fondos solidarios, etc.); se vuelve indispensable el diseño de políticas públicas específicas, capaces de acompañar, de forma eficaz y rápida, a un sector clave no sólo para la producción simbólica sino también como engranaje dentro de la economía social.

Otra gran incertidumbre es, ¿cómo se reconfigurarán los públicos cuando los espacios vuelvan a abrir sus puertas? Como hemos mencionado en el desarrollo del artículo, los mayores impedimentos que las personas citaban a la hora de concurrir o no al teatro eran la falta de tiempo y de dinero. Con la crisis económica suscitada por la pandemia, ¿cuánto se profundizará esta escasez de recursos? Y además, ¿cómo repercutirá la variable de la confianza al momento de concurrir a un espacio pequeño, tal como lo son las salas de la organización cultural ESCENA, por ejemplo?

¹² Al momento de escribir este artículo, los espacios culturales llevan cuatro meses sin poder funcionar y no existen cronogramas pautados de retorno, ni protocolos sanitarios aprobados.

El sector cultural fue el primero en cortarse y será el último en volver. Es, según esta escala de valores, el sector menos necesario. Así se ha construido a lo largo de décadas de políticas neoliberales y así acabamos por creerlo y aceptarlo muy rápidamente, con la llegada de la pandemia. Nos entregamos sin posibilidades de maniobra, porque ya no había tiempo de pensar algo que deberíamos haber puesto en cuestión mucho antes. No hay tal *normalidad* a la que debamos volver, porque es en esa *normalidad* que se funda nuestra precarización. Ahora, es urgente pensar con qué discusiones vamos a salir al ruedo de esta cuarentena. Y, para eso, es necesario reflexionar críticamente.

Las artes escénicas independientes, emergentes, oscilan en tensión de dos fuerzas: la de sus discursos y prácticas artísticas, que tienden hacia el ejercicio de un posicionamiento crítico; y la que se impone a través de las condiciones materiales, simbólicas y políticas de producción. Habilitar esta paradoja, abordarla en su complejidad, nos permitirá avanzar en una dirección que no la reduzca a uno de sus dos términos.

“El tiempo de la flexibilidad es el tiempo del nuevo poder. La flexibilidad engendra desorden, pero no libera de las restricciones” (SENNETT: 61, 2006). El capitalismo nos propone, como condición de éxito, que nos desprendamos del pasado y aceptemos la fragmentación, fomentando la espontaneidad y un régimen flexible (SENNETT: 2006). El riesgo se observa en el presente: un continuo estado de vulnerabilidad e inseguridad, en el que siempre se está volviendo a empezar. Ahora bien, en la medida en que las jerarquías piramidales van siendo reemplazadas por estructuras más flexibles y horizontales, aparecen, en términos de Ronald Burt, los agujeros estructurales de la red. Nos encontramos ante una reconfiguración que, al mismo tiempo que adopta una apariencia más liviana y de libertad, nos deja a merced de caer indefectiblemente por los agujeros, si no somos capaces de responder eficientemente a los imperativos de productividad, conectividad y creatividad, que mencionábamos en el inicio. Esto no es exclusivo del sector cultural independiente y autogestivo, pero nos expone a una paradoja que parece ser irresoluble, por la cual, como hemos tratado de dar cuenta a lo largo de este artículo, la pretensión de libertad es, al mismo tiempo, aquello que nos sojuzga. ¿Cómo abordar esta situación sin reducirla a uno de sus dos extremos?

En su texto *La balsa*, la filósofa española Marina Garcés (2014) nos recuerda una imagen con la que el pedagogo francés Fernand Deligny explicaba sus prácticas educativas, tendientes a desarmar las dicotomías y hacer de la vida algo digno de ser vivido. Cita Garcés:

“Una balsa ya sabéis cómo está hecha: hay unos troncos de madera atados entre ellos de tal manera que quedan bastante holgados; así, cuando les caen encima montañas de agua, el agua pasa a través de los troncos separados. Por eso una balsa no es un barco. Dicho de otra manera: nosotros no retenemos las preguntas. Nuestra libertad relativa proviene de esta estructura rudimentaria y yo creo que quienes la concibieron -me refiero a la balsa- lo hicieron tan bien como pudieron, cuando de hecho no estaban en condiciones de construir una embarcación. Cuando llueven los interrogantes, nosotros no cerramos filas -no juntamos los troncos- para construir una plataforma bien concertada. Todo lo contrario. Del proyecto sólo retenemos lo que nos vincula a él. Podéis ver aquí la importancia primordial de los vínculos y la atadura, así como de la distancia que los troncos pueden tener entre sí. El vínculo debe ser lo suficientemente holgado pero que no se suelte” (2014: 22).

Y, a continuación, ella agrega “(...) *nuestro naufragio no apunta, quizás, a la supervivencia de cada uno de nosotros, pero sí a la dignidad de nuestra vida colectiva*” (22 - 23).

Estamos en la misma balsa que todxs lxs trabajadorxs de la cultura. Difícilmente podamos dar respuesta certeras, pero hicimos el intento de plantear algunas perspectivas, observando qué sucede al interior de un sector que se amplía, se expande, genera redes -o, mejor dicho, balsas-, busca formas alternativas, y apunta a aportar a la construcción de nuevas subjetividades, aun luchando desde un lugar precario por su profesionalización.

Bibliografía

Arlt, R. (2008). *Los Lanzallamas*. Argentina, Entre Ríos: Editorial Tolemia.

Barthes, R. (2005). *Mitologías*. Buenos Aires. Ed. Siglo XXI.

Bauman, Z. (2003). *Modernidad líquida*. México: Fondo de cultura Económica.

Cassini, S. (2018). “Comunidades en cultura. El caso de Club Cultural Matienzo (CABA) y la red activista Fora do Eixo (Brasil)”, en *Un mundo de sensaciones. Sensibilidades e imaginarios en producciones y consumo de la Argentina del siglo XXI*, de Ana Wortman (comp.) CABA. Argentina: Instituto de Investigaciones Gino Germani, UBA / CLACSO. horturl.at/fnqtP

Cassini, S. y Rodríguez, D. (2017). “La coyuntura de los espacios de artes escénicas en Ciudad de Buenos Aires”, en *Informe CUICA: Situación de las Industrias culturales argentinas en el período 2014/2017*. shorturl.at/nLPV7

Cassini, S.; Seldes, M. y Marengo, L. (2018). *PANORAMA ESCENA. Lógicas de programación y condiciones de producción en el circuito de los espacios escénicos autónomos, CABA 2015-2017*. Argentina: Publicación independiente. shorturl.at/juBO2

Cassini, S.(2020). “Comunidades culturales. Públicos y comunidades en el circuito de los espacios escénicos autónomos”. En *Productores y consumos culturales en la ciudad creativa*. Ana Wortman (comp.) CABA. Argentina:Teseo.

Castells, M. (2002). *La era de la información*. Vol. 1: La sociedad red. México D. F.:Siglo XXI Editores.

Garcés, M. (2014). *Común (sin ismo)*. Argentina, Buenos Aires: Ed. Pensaré Cartoneras.

Grotowski, J. (1970). *Hacia un teatro de lo pobre*. México. Ed. Siglo XXI.

Illouz, E. (2009). *Intimidades congeladas*. Buenos Aires: Katz Editores.

Jameson, F. (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundi.

Lipovetsky, G.(1983). *La era del vacío*.Barcelona: Anagrama.

Lorey, I. (2006). *Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales*. <https://transversal.at/transversal/1106/lorey/es>

Margulis, M. y Urresti M. (1998). *La construcción social de la condición de juventud*. Argentina, Universidad de La Plata. shorturl.at/rs345

Muriel, D. (2010). “El patrimonio como dispositivo de construcción de lo nuestro en tiempos de... ¿crisis? De la herencia cultural a las identidades” en: P. De Marinis (comp.), *La Comunidad como pretexto*. España, Barcelona: Antrophos Editorial.

Rodríguez, G. (2015). “Cultura y dictadura en Argentina (1976-1983), Estado, funcionarios y políticas” en *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* <https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/53338/55003>

Sennett, R. (2006). *La corrosión del carácter: las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama.

Zarlenga M.; Cassini S.(2019). *Culturas Independientes. Caracterización y distribución geográfica de las organizaciones culturales urbanas con programación en vivo de la ciudad de Buenos Aires*. Ciudad de Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. <https://bit.ly/3eURkGw>

Links consultados:

<http://www.alternivateatral.com/nota349-informe-v-el-nuevo-teatro-1950-1970>

<https://www.undav.edu.ar/general/recursos/adjuntos/22046.pdf>

<http://www.alternivateatral.com>

<http://www.inteatro.gob.ar/>

<https://www.escena.com.ar/>