

EL VÍNCULO TEATRO - ESTADO (2003-2015): UN ABORDAJE POSIBLE



Larisa Rivarola

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas -Universidad de Buenos Aires-Facultad de Filosofía y Letras-Instituto de Historia del Arte Argentino e Iberoamericano "Luis Ordaz"-Grupo de Estudios de Teatro Argentino y Latinoamericano, Argentina
larisarivarola@gmail.com

Fecha de recepción: 22/02/2024

Fecha de aceptación: 05/04/2024

Resumen

El presente trabajo se centra en la relación entre el Estado y el Subsistema teatral Alternativo durante el período 2003 - 2015 en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en el cual se dio una fuerte intervención del Estado Nacional en la producción teatral en forma de financiamiento a la producción de obras. Sostenemos que dicho vínculo tuvo un carácter conflictivo, y para argumentarlo utilizamos como estudio de caso, el Régimen de Concertación para la actividad teatral no oficial implementado por la Ley Nacional de Teatro N° 24800/97. A partir de ello tomamos la interpretación que realizó el filósofo Paul Ricoeur (1970) respecto de la obra de Sigmund Freud y lo usamos como herramienta. Con ella pensamos los paradigmas en torno a los diversos criterios de legitimidad y validación que operaron en la época. Esta reflexión nos permite explicar las relaciones entre teatro y Estado a partir de vincular a la producción teatral con las políticas públicas.

Palabras clave: legislación, políticas públicas, producción, teatro.

The Relationship Between Theater-State (2003-2015): a Possible Approach

Abstract

The present work focuses on the relationship between the State and the Alternative theater Subsystem during the period 2003 - 2015 in the Autonomous City of Buenos Aires, in which there was a strong intervention of the National State in theater production in the form of financing to the production of works. We maintain that this link had a conflictive nature, and to argue this we use as a case study, the Concertation

Regime for unofficial theatrical activity implemented by the National Theater Law No. 24800/97. From this we take the interpretation made by the philosopher Paul Ricoeur (1970) regarding the work of Sigmund Freud and we use it as a tool. With it we think about the paradigms around the various criteria of legitimacy and validation that operated at the time. This reflection allows us to explain the relationships between theater and the State by linking theatrical production with public policies.

Keywords: Legislation, Public Politics, Production, Theater.

Curriculum

Licenciada en Artes con orientación en Artes Combinadas por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Actriz y productora teatral. Fue becaria del Instituto Nacional del Teatro (2014). Trabajó en el Ministerio de Cultura de la Nación Argentina durante 10 años, en áreas de Diversidad y Cooperación internacional. Actualmente finaliza su doctorado en el área de Historia y Teoría de las Artes en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) a través de una Beca interna otorgada por el CONICET.

EL VÍNCULO TEATRO - ESTADO (2003-2015): UN ABORDAJE POSIBLE

En el transcurso de nuestra investigación doctoral hemos desarrollado diversos aspectos que refieren a la relación entre el Estado y el Subsistema Alternativo¹ entre 2003 y 2015, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA). Aquí nos interesa plantear una perspectiva que puede contribuir a reflexionar sobre el vínculo desde un nuevo ángulo, debido a la fuerte intervención estatal en el campo de la cultura en general y en el de la expresión artística en particular, en el período abordado. Para ello, consideramos la política de subsidios a la producción de obra desarrollada por el Instituto Nacional del Teatro² (INT) en tanto constituyó un factor importante para la actividad teatral. Ello, además, evidenció la conflictividad entre los procesos de producción y la forma de otorgamiento de los subsidios.

En tal sentido, si observamos las políticas de subsidios a la producción de obra del INT implementada a través del Régimen de Concertación para la actividad teatral,

1. Si en el período estudiado se alude al término "Independiente", optamos por la denominación "Alternativo" para diferenciar al teatro producido dentro del Sistema privado y fuera de los parámetros empresariales a partir de la década del 70, de la primera organización teatral independiente creada por Leónidas Barletta en 1930 en la Ciudad de Buenos Aires, cuya actividad se extendió hasta 1969 según consigna Pellettieri (2006), pues uno no es continuación del otro. Barletta concebía al teatro como una herramienta artística, didáctica y orientadora. Su independencia implicaba el rechazo a la intervención estatal y a su proyección comercial. Sus intérpretes eran activistas que desarrollaban una militancia en pos de un arte al servicio de la sociedad, lejos de toda profesionalización. Su forma de organización cooperativa implicaba la realización de todas las tareas, desde la actuación, la confección del vestuario y la escenografía hasta la limpieza de la sala y la atención de la boletería, sin retribución económica. A la vez, y contradictoriamente, si bien el teatro era concebido desde un progresismo de izquierda, como arte dirigido al pueblo, los textos escenificados, extranjeros en su mayoría, amén de los precios accesibles de las entradas, acercaban a un público intelectual, de clase media y burgués. Lo que era potenciado por el rechazo de Barletta a un pasado teatral argentino que identificaba con el Sainete, el Grottesco criollo y el Realismo finisecular representado por el Nativismo-costumbrista. Pero el teatro independiente no elaboró estrategias que garantizaran su sustentabilidad. Entonces, si bien lo producido por fuera del Subsistema Empresarial o De inversor ocasional desde 1970 y hasta 2015, también se definió desde la autogestión y la organización cooperativa; sus fundamentos ideológicos y éticos no coinciden con el movimiento iniciado por Barletta, aunque en el lenguaje cotidiano se lo siguió denominando como "independiente". Esta errónea continuidad discursiva constituye un problema que observamos en nuestra tesis doctoral.

2. Autoridad de aplicación de la Ley Nacional de Teatro N° 24800/97.

advertimos que las condiciones impuestas por la mencionada herramienta promovían la referida conflictividad. Nos referimos a condiciones tales como rendiciones de cuentas que exigían niveles de formalidad que no coincidían con el grado de informalidad de la dinámica de trabajo artístico; características de desembolso del subsidio en dos cuotas (la primera, previa al estreno y la segunda, posterior al mismo); obligatoriedad de destinar un porcentaje del monto otorgado para el pago de honorarios de los integrantes de la Sociedad Accidental de Trabajo³ (SAT); tipo de documentación requerida que implicaba que el proceso de producción se encontrara avanzado al momento de efectuar la solicitud; y exigencia de inscripción del grupo en un Registro del Teatro Independiente nacional creado a los efectos de la reglamentación de la Ley.

Entonces, aplicamos una configuración transitoria y metodológica respecto de la política de subsidios a la producción de obra en CABA, denominando a la mencionada intervención del Estado en las artes escénicas como Política de Subsidios a la Producción de Obra (PSPO). Al mismo tiempo y a instancias del contexto general de nuestra investigación marco, recordamos que concebimos la producción teatral como un vehículo para la materialización de las ideas y proyectos de un colectivo artístico en forma de obra.

Ahora bien, en el período analizado, desde el gobierno nacional representado por tres gestiones que respondieron a un mismo proyecto político que colocó en el centro de la escena a los sujetos como titulares de derechos, la actividad teatral se mantuvo siempre sobre una estructura frágil y precaria, cuyo motor de desarrollo fue la persistente vulnerabilidad de las condiciones en las que lxs teatristas desarrollaron los procesos creativos y la producción de sus obras. Dicha fragilidad fue evidenciada no sólo en el ejercicio de su práctica, sino también en las herramientas de las que disponían para la interlocución con los diversos agentes externos. Esto último, lo consideramos conforme la lectura de Osvaldo Pellettieri del trabajo de Bourdieu (1967), en la que afirma que el artista depende para ser, de su toma de conciencia, su ética y su relación con el campo intelectual. En ese sentido, dice Pellettieri:

En las sociedades democráticas y liberales, el campo de poder nunca actúa directamente sobre el campo intelectual, lo hace indirectamente a través de las instituciones, de la escuela, de la universidad; es decir, su presencia se hace sentir en los lugares donde se va formando el artista, mediante lo que Bourdieu denomina 'habitus'. (2008: 44)

Dicho esto, nos proponemos reconocer la dinámica contradictoria de una relación que está en constante tensión, la del campo de la producción teatral por un lado, y la del Estado por el otro. Y a este último lo representamos en la figura de la PSPO. Consideramos que la reflexión crítica en torno a este vínculo puede convertirse en un principio potenciador. A la vez, creemos relevante mencionar que la sanción de una ley de fomento a la actividad teatral no oficial en la nación, colocó a dicha norma en un rol paradigmático para la actividad teatral del período en tanto la interpretamos como respuesta a las condiciones históricas de posibilidad y como legitimación de un espacio de circulación de bienes culturales. Esta valorización del Subsistema Alternativo, a través de la institución de una norma que lo validó y consagró, permitió comenzar a organizar y a objetivar el terreno sobre el que se dieron las luchas por la autonomía y la independencia creativa.

3. Recordemos que el INT exige a los colectivos artísticos la conformación de una Sociedad Accidental de Trabajo denominada, erróneamente, cooperativa de existencia eventual y a los efectos de llevar a escena un espectáculo. Aludimos al error pues las cooperativas están reguladas por la Ley N° 20337 sancionada en 1973 y sus especificaciones no coinciden con los objetivos y accionar de los colectivos teatrales. Esto último lo fundamentamos en nuestra tesis doctoral recientemente presentada.

En cuanto a la intervención del Estado en las artes escénicas, ésta ocupa un lugar importante en el desarrollo histórico de las políticas culturales públicas en la Argentina. Y si bien el teatro ha sido una práctica marginal frente a otras actividades artísticas de mayor alcance en términos cuantitativos, desde los inicios del siglo pasado fue objeto de interés por parte de las diversas gestiones de gobierno tanto nacional como de la ciudad. De ello, bastan los siguientes ejemplos paradigmáticos del siglo XX como evidencia, en una apretada síntesis de lo sucedido en el ámbito nacional: la creación de la Comisión Nacional de Cultura en la década de 1930 (Leonardi, 2020), la planificación cultural desarrollada por los dos mandatos del presidente Juan Domingo Perón entre 1946 y 1955 (Leonardi, 2016), la Ley N° 14800 en 1959 (que declara el interés nacional de la actividad teatral en todas sus formas), la participación de diversxs teatrístas en el campo de la gestión de la cultura pública nacional en los primeros años del gobierno de Raúl Alfonsín, siendo los ejemplos más elocuentes el nombramiento del dramaturgo Carlos Gorostiza como Secretario de Cultura de la Nación y la designación del actor Osvaldo Bonet en la dirección del Teatro Nacional Cervantes (Rivarola, 2023)⁴, las sanciones de la Ley 24800 en 1997 y la sanción, en octubre de 2015, de la Ley N° 27203 del Régimen Laboral y Previsional del Actor/Intérprete.

Desde nuestra perspectiva, asumimos como condición central en un gobierno democrático que el Estado garantice la participación de múltiples actores en las cuestiones de la vida en común, pues entendemos que en una sociedad con altos niveles de desigualdad como la Argentina, éste debe cumplir un rol de protección y promoción del acceso igualitario a los recursos, así como de equilibrio en las asimetrías económicas y sociales. Y en dicho sentido, consideramos que la administración de lo público debe impedir la concentración que, en una sociedad con brechas sociales tan amplias, fomenta el beneficio de unos pocos, desequilibrando la interacción entre las esferas pública y privada. En este aspecto y como última observación respecto de las complejidades que aparecen en el campo de las políticas públicas vinculadas al teatro, consideramos algunas apreciaciones respecto de su legislación específica.

Reflexionar sobre los vínculos entre la sociedad civil y el Estado no sólo se hace necesario sino que se impone como una responsabilidad para el campo de la investigación en las artes escénicas. Y en ese sentido, consideramos que observar la evolución de los paradigmas normativos en torno a la actividad teatral y su incidencia en la praxis se vuelve una tarea cada vez más necesaria. Las leyes constituyen la estructura fundamental para el diseño y la implementación de las políticas públicas, proporcionando a los entes públicos de potenciales competencias e instrumentos de legitimidad garantizada.

Para pensar propositivamente la relación entre el Subsistema Alternativo y la PSPO, no nos proponemos evitar ni subsanar su dimensión conflictiva, sino por el contrario buscarle un nuevo sentido a su interpretación. Para ello utilizamos la lectura que hace Paul Ricoeur (1970) en tanto interpretación filosófica de la obra de Freud⁵. Y lo tomamos en la dirección en que el teórico francés se embarca en la búsqueda de una

4. En alusión a las políticas culturales del gobierno de Raúl Alfonsín, hemos abordado el tema en un trabajo expuesto en el XXX Ciclo de Comunicaciones del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano "Luis Ordaz" (FFyL-UBA) en 2023, titulado "Aproximaciones al recorrido histórico de la Ley Nacional de Teatro: del ideal de la posdictadura a la realidad neoliberal del siglo XX".

5. Para mayor claridad, sobre la obra de Freud analizada, Ricoeur refiere los trabajos del psicoanalista donde se encuentran los grandes textos sobre la cultura, entre ellos: *El porvenir de una ilusión* (1927), *El malestar en la cultura* (1930), *Moisés y la religión monoteísta* (1937, 1939). A ellos, agrega que los primeros textos sobre el arte, la moral y la religión, continúan los dicho en *La interpretación de los sueños* (1899) al que se suman sus ensayo doctrinales: *Metapsicología* (1913-1917), *Más allá del principio del placer* (1920), *El "Yo" y el "Ello"* (1923). Finalmente, afirma que es necesario retrotraerse más aún para comprender la articulación entre la teoría de la cultura, la del sueño y de la neurosis.

filosofía del lenguaje que pueda explicar la diversidad de sentidos de la interpretación del ser humano y sus relaciones, como veremos más adelante.

Entonces, en cuanto a la dificultad del vínculo entre teatro y Estado, debemos comprender que estamos frente a dos universos que, entendidos como microcosmos sociales, poseen cada uno su propia estructura, lógica y dinámica. Por un lado, una herramienta que es producto de los cambios y las transformaciones de la serie social con la que está en contacto y que evidencia la institucionalización de la actividad de la que se ocupa; y por otro lado, las formas de producción, las obras teatrales y sus hacedores cuya práctica está determinada también por su relación con las condiciones históricas de producción, además de la subjetividad de lxs teatristas. Consideramos valioso el trabajo de Ricoeur en tanto nos brinda una mirada que subvierte el habitual acercamiento al objeto analizado. Así, entendemos que problematizar perspectivas, categorías y criterios de legitimidad cuyo origen pertenece al pasado del período abordado y que luego se mantuvieron naturalizados, nos permitirá comprender la complejidad y las particularidades de una práctica cuyo desarrollo se da en el seno de una red de relaciones.

Para colocar el foco sobre la contradicción constante entre la libertad creativa que identifica a las formas de creación y producción del Subsistema Alternativo y los límites que la PSPO necesitó para circunscribirlo, recordemos que abordamos una actividad de realización artesanal, cuyo producto emerge de un proceso llevado adelante por sujetos que utilizan como instrumento de trabajo el propio cuerpo, siendo el resultado de su labor un hecho de materialidad efímera. Al mismo tiempo, tanto esta elaboración como su forma de producción tienen una historia y se sirven de diversas técnicas, se desarrollan en un espacio, generan fuentes de trabajo, utilizan recursos técnicos, artísticos y administrativos, y circulan por un espacio en el que se intercambian bienes y servicios. Es decir, ocupan un rol importante dentro de la denominada economía de la cultura. Y entendemos que todo ello debe ser tenido en cuenta al pensar en el vínculo entre la PSPO en tanto mecanismo de intervención estatal y la producción teatral.

Si tomamos la perspectiva de la PSPO, la complejidad del vínculo se pone de manifiesto en las demandas de lxs teatristas respecto del aumento de recursos financieros, de la ampliación de las herramientas de apoyo en cantidad y diversidad, y de consideraciones respecto de las formas de pago y la rendición de subsidios; al mismo tiempo que defendían la autonomía del proceso creativo y las necesidades que de éste emanaban. Entonces, tenemos en cuenta la PSPO desde dos aspectos: como una práctica institucional que administra la relación del Estado con la actividad teatral y como una fuerza que se le opone, siendo su punto de tensión la forma de instrumentar el otorgamiento de los subsidios tanto a partir de los requisitos exigidos para su adjudicación como de la burocracia obligatoria para cumplir con la reglamentaria rendición de cuentas.

Así, la complejidad de ese vínculo estuvo dada por una diversidad de factores que se sucedieron de manera simultánea; entre ellos, la demanda de intervención en términos de legitimación y apoyo financiero⁶ y cierta suspicacia por parte de lxs teatristas fundada en la asociación de la injerencia del Estado en el campo de la producción artística a la idea de un condicionamiento que amenazaba la libertad creativa (Díaz y del Mármol, 2021). Y si bien coincidimos con lo afirmado por las autoras mencionadas en cuanto a que: "(...) en la actualidad, hay cierto consenso teórico sobre la necesidad de una intervención y protección estatal que garantice la producción, circulación y

6. Hemos trabajado este tema en "Producción teatral e intervención estatal en la Ciudad de Buenos Aires" en *Políticas Culturais em Revista*, V. 15, N° 1, junio, Salvador: 418-445.

el consumo de las obras de arte” (2021: 162), entendemos que las relaciones entre la actividad teatral y la PSPO tienen el signo del escenario histórico que le corresponde a cada época en cuestión.

Ahora bien, en el período analizado las políticas culturales a nivel nacional se orientaron a la democratización de la cultura pensada en términos de participación de la ciudadanía como protagonista de la producción, acceso, exhibición y transmisión de un patrimonio material e inmaterial propio. Así, la intervención estatal a través de la legislación sectorial fue reclamada, abrazada, usufrutuada y criticada por la comunidad teatral en su conjunto, independientemente de sus diferencias ideológicas internas.

Si bien las discusiones en torno a si el Estado debe intervenir en la cultura son de larga data y actualmente se han profundizado desde la perspectiva de los derechos culturales (Bayardo, 2010; Colombato, 2012; Cipriano, 2013; Escribal, 2021), en el caso de las artes escénicas se agrega la singularidad del proceso de creación y producción de obra que dificulta su abordaje. En ese sentido es importante tener en cuenta las particularidades de una norma de injerencia nacional y por ende, de las relaciones interjurisdiccionales que debe contemplar, y de las implicancias de pensar en el rol del Estado en nuestra sociedad capitalista contemporánea. Por ello, y para dar cuenta de la complejidad de la relación entre teatro y Estado, consideramos la amplitud de actores que involucra la definición, elaboración y puesta en marcha de las políticas públicas. Es decir, que ello no abarca únicamente al aparato burocrático estatal, sino que dicha planificación debe incorporar a una multiplicidad de actores de la sociedad civil que, incluso dentro del campo teatral y cultural, es diversa. Además, y en cuanto a las capacidades y posibilidades de actuación de la estructura estatal, debemos tener en cuenta los distintos intereses que se ponen en juego en dicho accionar. En palabras de la investigadora Liliana Raggio:

(...) y aún dentro del Estado, existen múltiples actores con una diversidad de intereses político-partidarios, burocráticos y también corporativos, por lo cual se debería desterrar definitivamente la idea de una supuesta homogeneidad a la hora del diseño de la política pública. (2016: 86)

Sabemos que una norma es la manera de regular una práctica ya existente y para ello es necesario encontrar un denominador común que enmarque a los sujetos que la practican puesto que se deben contener las demandas de sus destinatarios y contemplar sus particularidades para suponerse efectivas. En este caso, la PSPO presentó diversos aspectos problemáticos, entre los cuales para este trabajo, tomaremos el siguiente: la PSPO, en su ejecución, no daba cuenta de la pluralidad de modos de producción existentes y de la posibilidad de que cada forma, además, podía darse como emergencia a medida que el proceso mismo se desarrollaba. Es decir que, los proyectos podían ser motivados por la existencia de un texto previo, convocar a quien realizara la dramaturgia a participar de los encuentros mientras se desarrollaba la escritura, suceder en los ensayos o carecer de una concepción de texto tradicional. Del mismo modo, los grupos de trabajo podían ir conformándose en diferentes encuentros hasta definir a sus integrantes, iniciarse con un número específico de ellos, ser conformados únicamente por intérpretes, directorxs, o ser proyectos colectivos que podían convocar a unxs directorxs externxs o responder a motivaciones de unxs únicxs sujetxs que tercerizaba a todo el equipo. A la vez, estos últimos podían estructurarse en torno a una inquietud que fuera respondida en el proceso de investigación, entre muchas variantes más. Entonces, la pluralidad descripta se daba en formas de trabajo que podían ser ensayos pautados, entrenamientos en base a ejercicios de improvisación o motivados por inquietudes formales, ejercicios de lenguaje (corporales o rítmicos), y así una inmensa gama de posibilidades.

Así, cada proceso podía determinar sus necesidades artísticas (compuestas por diversos requerimientos técnicos, administrativos y humanos), y en ese marco, la dinámica de trabajo tendría tantas variantes como modos de ejercer la práctica misma. Estas múltiples motivaciones y su puesta en práctica determinaban distintas necesidades en diferentes momentos, por lo que los criterios de espacio, tiempo y forma para considerar actuación, música, coreografía, diseño de realización y de puesta en escena, textualidad, formas de relato, etc., aparecían en distinto orden y modo. Cada artista o colectivo de artistas iba evaluando y determinando sus objetivos en virtud del desarrollo del proceso creativo, las necesidades del proyecto o el modo singular en que iba emergiendo la obra. Se evaluaban tiempos y necesidades y se iban cumpliendo o redefiniendo objetivos. Esto, además, estaba determinado por variables externas que influyen en el proceso creativo, y evidencia que sus etapas se constituyen de modo fragmentado. Frente a esta realidad, se hace ostensible la divergencia entre el proceso creativo y la PSPO para establecer una relación que pudiera generar una dialéctica positiva. Y advertimos como problemático, el intento del Estado por aprehender una actividad que elabora producción simbólica, con instrumentos que utilizan parámetros de evaluación y categorización orientados a ponderar la producción material cuya fabricación sí es factible de ser sistematizada, repetible y mensurable.

Esta articulación entre el campo de la creación y de la producción, y la apertura a la mirada de agentes externos plantea una relación inevitablemente conflictiva. Es insoslayable, que para construir los espacios de poder necesarios para administrar los diversos órdenes que organizan la vida pública, se requiere de una pluralidad de acciones de la práctica política tradicional que producirán conflictos y antagonismos inherentes a toda vida comunitaria en virtud de los múltiples intereses que se ponen en juego. Al mismo tiempo, la incongruencia de la relación entre un proceso, el creativo, cuyo desarrollo es simultáneo a la emergencia de su producción, y un agente externo, la PSPO, que necesita homogeneizar su objeto de interés para actuar sobre él, da cuenta del vínculo conflictivo desde una perspectiva política.

A la vez, no podemos dejar de considerar la persistencia (y por lo tanto la incidencia) de la precarización laboral en el sector de las artes y la cultura en general y en la actividad teatral en particular, así como su condición de trabajo informal (no registrado) invisibilizada bajo la autogestión. En la concepción del artista de teatro de la época, si bien la PSPO refiere al cobro de honorarios en sus indicaciones normativas respecto del destino permitido para la utilización de los fondos percibidos, la categoría de “trabajador” de la cultura no aparecía en ningún instrumento. Y la alusión a los honorarios no trae consigo el ejercicio de ningún derecho.

De lo dicho surgen algunas preguntas. La primera refiere a la ausencia, en la época, de una alternativa superadora de las normativas vigentes que entendiera el fomento a la actividad teatral más allá de la mera adjudicación de transferencias monetarias a grupos de teatro (predominantemente eventuales) organizados en torno a la producción de un espectáculo. El siguiente interrogante se da en relación con la falta de articulación entre los espacios de formación (públicos y privados) y la inserción laboral de lxs teatrístas. Esto vuelve nuestra mirada y exige la profundización de nuestras reflexiones hacia el campo de la planificación cultural y de las políticas públicas vinculadas a la formación no sólo de astistas, sino de docentes y funcionarixs.

Entonces, ante la falta de nuevas y más precisas herramientas para el financiamiento a la producción de obra fuera de la PSPO, nos preguntamos si se podrían haber desarrollado otros instrumentos que promovieran la sustentabilidad de la actividad o que estimularan algún tipo de sinergia entre organismos públicos o privados. Esta mirada podría haber posibilitado un circuito virtuoso que hubiera permitido crear fuentes de trabajo de calidad, o bien la gestación de espacios de gestión colectiva,

privada o estatal, que pudieran ampliar los ámbitos de circulación o de inserción para lxs artistas y sus proyectos. La Guía del Financiamiento Público para la Cultura y las Artes que editó el Ministerio de Cultura de la Nación en 2014 da cuenta de una multiplicidad de líneas de apoyo, tanto unisectoriales como multisectoriales, implementadas por el mismo organismo y por otras instituciones culturales públicas en las que advertimos la ausencia de otras herramientas distintas a las mencionadas. En la citada publicación, los diversos tipos de ayudas a las artes escénicas son consignados según su finalidad. Así, encontramos que el fomento de las artes escénicas está planteado a partir de ayudas a la producción únicamente, es decir, Subsidios a la Producción de Obra; además de existir apoyos con otras finalidades⁷. Entre los diversos tipos de ayudas, existían convocatorias destinadas al fomento de la producción, la co-producción y/o el desarrollo de proyectos escénicos en sus aspectos operativos, y cuyos fondos podrían destinarse a necesidades tales como gastos de concreción, mantenimiento, explotación y pago de honorarios.

Aquí, frente a un vínculo claramente conflictivo, nos preguntamos si es deseable, en términos teóricos, formular una solución a este conflicto. Pues bien, como adoptamos un punto de vista que no supone una síntesis, sugerimos dar un paso más en este cambio de perspectiva. Y para ello, sostenemos que las características del proceso de producción son determinadas por el tipo de proyecto o de las cualidades del mismo. Ahora si por el contrario, la PSPO necesitó en pos de ser inclusiva, homologar a los sujetos y sus prácticas, entonces, la cuestión es cómo vincularse con un conjunto de actores sociales con denominadores comunes en sus objetivos (producir contenido simbólico en el Subsistema Alternativo) y las diversas formas de llevar adelante su práctica (dadas las distintas perspectivas, necesidades y horizontes).

Para brindar un ejemplo de abordaje de una problemática sectorial cuya emergencia requirió de una intervención urgente por parte de diversas áreas de la gestión pública en el ámbito de la CABA, suscitando tensiones y conflictos entre el campo teatral y el gobierno porteño en 2004, mencionemos el conflicto desatado luego del incendio en el espacio República de Cromañón⁸ en diciembre de aquel año. Posteriormente a dicha tragedia, las autoridades de la ciudad emprendieron un extraordinario plan de control masivo de espacios teatrales que resultó en la clausura de una multiplicidad y diversidad de ellos. Frente a esta emergencia, la polémica entre el gobierno porteño y el campo teatral resultó en la propuesta de redactar una ley de alcance ciudadano para facilitar la habilitación de salas y centros culturales. La norma contemplaría las particularidades de cada lugar, y a la vez, permitiría establecer una reglamentación que considerara las particularidades de las actividades que en ellos se desarrollaban. Y al mismo tiempo, debía ser de fácil interpretación para los inspectores con el objeto de lograr las adecuaciones requeridas. El testimonio del director teatral Juan Parodi, ilustra con absoluta claridad la complejidad de la situación descrita, en dos dimensiones: la distancia existente entre los parámetros con los que se manejaban los agentes que debían dialogar (teatristas e inspectores), y por otro lado, la oposición real entre las necesidades artísticas y las de las áreas reguladoras:

(...) estrenamos junto con Berta Goldenberg la obra *Fotos de Infancias*, escrita por Jorge Goldenberg, luego de un largo tiempo de experimentación con el equipo. El contar con un lugar propio nos permitió investigar y probar varias hipótesis en relación con la puesta en escena y el uso del espacio. Puertas, paredes, y columnas se

7. Otros destinos de los apoyos orientados a las artes escénicas eran: creación, fortalecimiento, movilidad y reconocimiento (premios).

8. Tragedia ocurrida en el barrio de Once de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, a raíz del incendio producido por una bengala disparada en su interior durante un recital del grupo de rock Callejeros, cuyos accesos de emergencia estaban bloqueados; por ello el hecho terminó con 194 personas muertas y decenas heridas.

fueron incorporando. Las dos salas del Teatro Anfitrión se conectaban por una puerta doble central que permitía unir ambos espacios y generar la profundidad buscada. Esta posibilidad de “escuchar” al espacio permitía que su identidad se trasladara a la creación y la atravesara casi de manera indisoluble. Por supuesto que no es esta una revelación, ya que ha sido y sigue siendo una de las características del teatro alternativo, el que se genera fuera de las grandes salas convencionales. Pero ¿cómo explicar esto a uno de los tantos inspectores que visitaban los teatros? ¿Cómo explicar a esos mismos inspectores que llegaron a cuestionar una parrilla de luces en la totalidad del espacio, aduciendo que el público no podía tener sobre sus cabezas los artefactos lumínicos? Casi como en una clase para principiantes, las explicaciones fueron muy didácticas, pero no hubo manera de convencerlos. Una vez más la distancia entre el disparate y las exigencias lógicas era enorme. El desconocimiento generaba situaciones que a veces parecían escritas por Ionesco. (Roca, 2016: 263)

Observando a la distancia aquella coyuntura encontramos que cada acta de intimación y clausura difería en sus exigencias pues cada infracción era particular en tanto respondía a la singularidad de cada espacio. A la vez, primaba en cuanto a interés general, un denominador común: la necesidad colectiva de terminar con decenas de irregularidades que impedían las habilitaciones; lo que había convertido al Subsistema Alternativo porteño en un caos. En esta experiencia, lo que allanó el camino hacia la solución fue que las salas, a pesar de las diferencias entre ellas en cuanto a perfil de programación, modelo de gestión y de organización administrativa, incluso de postura ideológica, lograron articular un discurso común cuya coincidencia fue ser considerados espacios que alojaban una producción artística vinculada a las artes escénicas, y la pertenencia al Subsistema Alternativo (respecto de las dimensiones de sus espacios, aforo y público destinatario). Así, lograron conformar un interlocutor colectivo, válido y representativo frente a los funcionarios responsables a los que pudieron transmitir las diversas demandas.

Entonces, con la participación activa de diversas organizaciones de la escena alternativa (por ejemplo la Asociación de Teatros Independientes) que representaban a más de cien salas y espacios teatrales no convencionales, y la integración de una pluralidad de voces de teatristas de diversos rubros artísticos y técnicos, se organizó una comisión encargada de dialogar con el Secretario de Cultura de la ciudad autónoma de Buenos Aires responsable en aquel momento, Gustavo López, y con los funcionarios de las áreas competentes (Habilitación y Seguridad) con quienes se realizaron diversos encuentros. Entre múltiples intercambios se consensuó la necesidad de elaborar, pluralmente, la normativa que desterrara la incertidumbre en la que se encontraban las salas y espacios culturales que albergaban y constituían el Subsistema Alternativo porteño. Esto último estaba dado, entre otras problemáticas, en tanto quedó al descubierto el hecho de que el Código de Planificación Urbana de la ciudad no contemplaba la figura de los teatros del Subsistema Alternativo. Este ejemplo nos sirve para pensar formas de organización, de interacción y de interpretación de la actividad por parte de quienes se constituyen en responsables del diseño, la planificación o la ejecución de las políticas públicas sectoriales; y lo mismo para lxs teatristas, respecto del vínculo entre ellos, la relación con su propia actividad y con los organismos públicos. Y dado que proponemos pensar el conflicto como elemento esencial de la vida en sociedad, poner en cuestión el modo en que tratamos con dicha dificultad desde la perspectiva de la intervención estatal es un modo de alterar la mirada tradicional sobre aquello considerado como un problema. Esto es importante pues, recuperando el punto de vista de Víctor Abramovich (2006) que utilizamos en un trabajo anterior⁹, entendemos

9. Ver “Perspectivas del derecho aplicadas al análisis de las políticas de fomento a la actividad teatral: los subsidios del Instituto Nacional del Teatro en Argentina”. Disponible en: <http://polipapers.upv.es/index.php/cs/article/view/18236/15535>

que la existencia de una política pública responde a la consideración social en torno a cierta cuestión que se piensa como un problema que se asume colectivo y que es menester resolver en el marco de la vida en comunidad.

Ahora bien, el modo en que dicha comunidad lo defina va a determinar cuál será la solución a brindar, en qué marco se dará la disputa de sentido y el radio de acción que esto implica, así como también quiénes serán los agentes que intervendrán en el debate (legitimando así, posiciones ideológicas) y que incidirán en la definición de cuál será la intervención pública a elaborar. En ese sentido es que observamos a la PSPO, pues es desde esa mirada analítica que consideramos cómo ella definió a la actividad teatral (su objeto de intervención), qué responsabilidad sobre dicha actividad asumió y qué consideró como un problema a resolver en su desarrollo. Y, sobre todo, nos preguntamos qué sucede cuando una política pública responde a las necesidades de una práctica en una época; y luego, esa política pública persiste pero la práctica y la época cambian.

Desde esta perspectiva es que planteamos nuestro trabajo desde el inicio, proponiéndonos la reflexión crítica sobre una particular mirada en torno a la política de subsidios a la producción de obra en el Subsistema Alternativo a partir de su deconstrucción y planteando indagar en cuestiones que nacieron como acuerdos sociales para luego ser naturalizadas, quedando oculto su carácter convencional. Así, pensamos en aquellos aspectos de la PSPO estructurados sobre presupuestos y sentencias pertenecientes a una época y reproducidos sin ser puestos en tela de juicio, e incluso reafirmados en el texto de una norma.

Consideramos que la intervención estatal a través de la PSPO que la Ley Nacional de Teatro habilitó, reforzó y legitimó conceptos, dinámicas, maneras de pensar, condiciones de producción y valores producidos en el pasado, sin ser problematizados.

Desde nuestro punto de vista, exhibir estas discrepancias es un camino para comenzar a desproblematizar el tema. Y sobre esto último, vale la siguiente aclaración. Cuando sostenemos la idea de “desproblematizar” no nos referimos a minimizar la cuestión, sino por el contrario, tomar lo que consideramos “el problema” con el objeto de identificar las variables en colisión, estudiarlas y lograr en su interpretación profunda una nueva significación. Este cambio de perspectiva supone una nueva forma de relación, una reconfiguración de nuestra mirada que, lejos de preocuparnos por el conflicto, nos hace ocuparnos de él. Así, pretendemos transitar los vaivenes políticos de la vida en comunidad, asumiendo que la hegemonía de un agente por sobre otros (en un contexto de constante disputa de intereses) siempre es coyuntural. Esta es, para nosotros, una actitud trascendente.

Entonces, para superar la dimensión conflictiva a la que nos referimos, consideramos la posibilidad de asumir el carácter contingente del proceso creativo y su correspondiente modo de producción sin pretender sujetarlo a modelos productivos pertenecientes a otros procesos esencialmente diferentes. Esto permitiría pensar en instrumentos de gestión de “lo público” diseñados en conformidad con el objeto y/o sujeto destinatario. En el caso de las formas de producción teatral, se podría pensar en el diseño de herramientas que se orienten a considerar “procesos” más que “resultados”, valorizando así elementos como la potencialidad de una hipótesis de trabajo, el desarrollo de una fase de investigación dentro de un proceso de creación o de producción, o bien cuestionamientos vinculados a discusiones éticas y estéticas que interpelen a la construcción de la puesta en escena, las técnicas de actuación, el campo poético del actor o el lenguaje expresivo de las artes escénicas en general, entre muchas otras. De este modo se podrían adoptar nuevos abordajes para la acción política como la provisión de bienes o la prestación de servicios de manera

articulada con las instituciones de formación (que también son espacios de inserción laboral), la implementación de nuevas regulaciones que implicaran también vínculos o sinergias interinstitucionales que permitieran construir consensos estratégicos, brindando sostenibilidad a la actividad. Esta última afirmación coloca a la acción política como un modo de administrar positivamente las diferencias abordadas. Para ser más precisos, no planteamos superar conflictos sino administrar denominadores comunes en el marco del diseño y la planificación de políticas públicas, tomando una perspectiva que aborde, en términos estructurales, al universo, actividad o sujeto social que define como destinatario.

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

Habíamos mencionado que no pretendíamos plantear como objetivo la búsqueda de un modo sintético de armonía sino reconocer la dinámica contradictoria del sistema de relaciones sociales que involucra a la administración de lo público. Entendemos que hacer consciente esta condición es un principio potenciador. En tal sentido, consideramos que el teatro como práctica social se desarrolla en un territorio en el que se dirimen conflictos inherentes a las relaciones que lo atraviesan; y advertimos en el conflicto a la esencia de la vida social y no a un obstáculo a eliminar.

La PSPO fue un modo de enmarcar una actividad en forma de Ley, alcanzada luego de largos años de lucha de la comunidad teatral de todo el país (cuyo mérito y valor reconocemos) pero, sin quererlo, su implementación legitimó la estructura informal y vulnerable sobre la que se desarrollaba la práctica. La cuestión en torno a las políticas públicas vinculadas a la cultura en general y al teatro en particular, nos permite continuar la discusión, ya histórica y mantenida por una pluralidad de voces¹⁰, sobre las condiciones de producción y recepción de los bienes y servicios culturales, así como las concepciones sobre el patrimonio material e inmaterial. Las prácticas artísticas no eran compartimentos estancos al momento en que se implementó la PSPO, pues como toda acción política estuvieron sujetas a la dinámica de la vida social y al irreductible paso del tiempo. Siendo esta última cualidad su carácter constitutivo. Si bien no podemos negar que la PSPO ha favorecido enormemente el desarrollo del teatro nacional, planteamos un eje de discusión tal vez desatendido; y lo hacemos con miras al fortalecimiento del campo teatral en general, ofreciendo nuevas perspectivas teórico-metodológicas que den cuenta de lógicas y prácticas de producción que nos provean de una necesaria originalidad crítica.

Entonces, cuando nos proponemos colocar nuestra atención un paso más adelante, asumimos la práctica política desde su accionar, a veces incierto y falible, como un movimiento proactivo en torno a un cuestionamiento del status quo. Y en esa dirección, tomamos el pensamiento del filósofo y antropólogo Paul Ricoeur, quien realizó un abordaje teórico sobre Sigmund Freud denominado *La interpretación de la cultura*. Allí se refiere a la obra del psicoanalista vienés “como un monumento de

10. Nos referimos a los trabajos de Villegas, 1995; Bayardo, 2013; Olmos, 2019.

nuestra cultura, como un texto en el que ésta misma se expresa y se comprende” (1970: 1) con el objeto de indagar en la interpretación en el campo del psicoanálisis. Para ello, Ricoeur en un trabajo posterior pero que desarrolla en el mismo sentido, consideró que la obra de Freud constituye, ante todo, una hermenéutica de la cultura. Y es su desarrollo de un esquema de interpretación lo que nos interesa como aporte reflexivo a nuestro planteo. Ricoeur partió de un supuesto a través del cual afirmaba que: “La interpretación es el trabajo del pensamiento que consiste en descifrar el sentido oculto en el sentido aparente, en desplegar los niveles de significación implicados en la significación literal.” (2008: 17). A partir de ello, opuso dos ideas respecto de la interpretación: aquella que la entiende como “restauración del sentido”, y una segunda elaborada analizando las perspectivas de lo que denominó “la escuela de la sospecha”. Es ésta última, la perspectiva que nos resulta útil en tanto entendemos que la toma de conciencia de ciertas convenciones es la acción que nos abrirá el camino que permita plantear y llevar adelante los cambios estructurales que advertimos como necesarios.

Entonces, lo que nos propone Ricoeur y que adoptamos como argumento potenciador para nuestro trabajo, es su idea de interpretación como “reducción de las ilusiones y mentiras de la conciencia”; teorizaciones que él advierte que realizaron Carl Marx, Friedrich Nietzsche y Sigmund Freud cuando abordaron, críticamente, a la sociedad de su época, cada uno desde su campo disciplinar. Según Ricoeur, estos tres pensadores concibieron una nueva forma de interpretación del sentido. A través de caminos distintos y en sociedades diversas, trajeron a la conciencia sentidos invisibilizados, o mejor dicho, quitaron el velo a una falsa conciencia a través de la sospecha¹¹ sobre los discursos hegemónicos, legitimados y naturalizados a los que observaron como construcciones que cumplían un rol encubridor que operaba de manera inconsciente. Así, esta función de ocultamiento, según Ricoeur, Nietzsche la atribuyó a la “voluntad de poder”, Marx al “ser social” y Freud al “psiquismo inconsciente”¹². Y esta actitud de sospecha que propuso el filósofo francés operó como un método de desciframiento, realizando un procedimiento inverso al acto de falsificación en tanto ocultamiento. La sospecha es desmitificadora, y es en el camino hacia ese despojamiento del carácter ideal de una multiplicidad de sentidos que estructuran el pensamiento dominante de cada época, en el que coinciden los tres “filósofos de la sospecha”¹³.

Ahora bien, retomemos nuestro planteo de trascender la conflictividad de las relaciones entre el teatro (desde la perspectiva de la producción teatral) y el Estado (entendida su intervención a partir de la PSPO). Para ello, observamos la complejidad del lazo entre ambos en virtud de la simultaneidad entre la demanda de intervención y la exigencia de libertad para producir. Y para lograr superar lo que parece una calle sin salida, o lo que podríamos denominar una ilusión de la conciencia, es que proponemos visibilizar el carácter de constructo de muchos supuestos que estructuran el vínculo que analizamos. Dicha visibilización implicará, en perspectiva de Ricoeur, una “extensión de la conciencia”. Para este autor, los tres teóricos que analiza apelaron a una toma de conciencia desmitificadora de la denominada “falsa conciencia”. Según él, Marx lo hizo planteando la toma de conocimiento de la verdadera necesidad del sujeto, destruyendo las apariencias verosímiles, para Nietzsche se trataba de una

11. De ahí la denominación de “Escuela de la sospecha”.

12. Para mayor precisión, tomamos la explicación de las propias palabras de Ricoeur: “Freud ha entrado en el problema de la conciencia falsa por el doble pórtico del sueño y el síntoma neurótico; su hipótesis de trabajo tiene los mismos límites que su ángulo de ataque: será, como se ha de decir ampliamente más adelante, una económica de las pulsiones. Marx ataca el problema de las ideologías en los límites de la enajenación económica, esta vez en el sentido de la economía política. Nietzsche, situado en el eje del problema del ‘valor’ —de la evaluación y la trasvaluación— busca por el lado de la ‘fuerza’ y la ‘debilidad’ de la Voluntad de Poder la clave de las mentiras y las máscaras”. (1970: 34)

13. Nietzsche lo hará arribando a la Genealogía de la moral, Marx desde la Teoría de las ideologías y Freud con la Teoría de los ideales y las ilusiones, cada uno en su recorrido hacia la desmitificación.

restauración de la propia fuerza del hombre, situando en la fuerza y la debilidad de la “Voluntad de Poder” la clave del engaño y el disfraz, y Freud, a través del análisis, se propuso reemplazar el estado de conciencia inmediata que operaba como un velo por la conciencia mediata provista por el principio de realidad. Así, Ricoeur advirtió la existencia de una ilusión que cumplía una función fantasmagórica y para develarla propuso una hermenéutica desmitificadora. En dicho sentido, sus palabras brindan una muy sintética precisión: “Es la lección de Spinoza: uno se descubre primero esclavo, comprende su esclavitud, y se vuelve a encontrar libre en la necesidad comprendida.” (1970: 35).

En esta dirección es que consideramos esencial dar(nos) cuenta del estado de enajenación en el que está subsumida toda actividad desarrollada en el marco de una estructura social con características de dependencia económica y cultural y alto grado de desigualdad como la de nuestra sociedad. Dicha enajenación es producida por objetos y signos, y es reforzada por valores e instituciones que operan como normas estructurantes de las prácticas sociales.

Entonces, del mismo modo que Freud deseaba que el sujeto analizado se apropiara de un sentido que no estaba bajo su horizonte consciente, resignificando y ampliando la propia conciencia; considerar la relación entre las artes escénicas y el Estado requiere poner en cuestión una pluralidad de sentidos que hemos ido asumiendo y reafirmando a lo largo de la historia de la práctica en el Subsistema Alternativo, sin discusión.

Finalmente, entendemos como profundamente política la actitud de poner en tela de juicio significados y criterios de legitimidad que una forma de organización simbólica e institucional de la sociedad ha definido en determinado tiempo histórico en virtud de los inevitables cambios que el mismo tiempo produjo en ella. Si bien el Estado necesita un orden hegemónico que garantice su legitimidad y le permita poder mantener la potestad de organizar roles y jerarquías que hacen posible mantener cierto equilibrio social, el carácter político de nuestra sociedad es, precisamente, poner en duda el propio sistema de organización de la vida pública con el objeto de garantizar su vitalidad.

Observaciones finales

Para finalizar, consideramos relevante poner el foco en las complejidades que aparecen en la elaboración de las políticas públicas vinculadas al campo cultural, desde la perspectiva de la legislación. Las normas observadas responden a la concepción que de una práctica (la teatral) se tuvo en una determinada época. La perspectiva teórica que estructuró esta aproximación nos permite pensar con mayor precisión en el lugar que ocupan las herramientas del Estado en el fomento de la actividad teatral y en qué medida el contexto histórico las condiciona. Esto último, lo afirmamos en tanto existe un sistema de relaciones e imaginarios sociales, y un dispositivo intelectual que los habilita, que, además, legitima conductas y prácticas que a posteriori se mantienen en el tiempo. En ese sentido, consideramos que la mirada distanciada y crítica sobre ello nos permite abrir un interrogante, cuestionando la pertinencia de dicha prolongación. Entendemos que las ideas no son un constructo perpetuo y la praxis tampoco, por ello advertimos la necesidad de plantear un cuestionamiento sobre el soporte ideológico que estructuraba el Subsistema Alternativo en el período abordado.

Las cuestiones vinculadas a la legislación teatral, entre 2003 y 2015, constituyeron un cambio de paradigma en cuanto a la forma de la intervención del Estado en la actividad teatral, pues ello volvió a configurar a la práctica artística como un territorio de disputa de intereses y subjetividades. En ese sentido, para considerar integral el

análisis en torno a la producción teatral en un periodo de considerable desarrollo e implementación de políticas públicas, es fundamental advertir cuáles fueron las condiciones en las que el Estado intervino en el Subsistema Alternativo. Para ello es indispensable indagar en torno a los vínculos de la sociedad civil con uno de sus tres poderes, el legislativo. Y en la misma dirección que Osvaldo Pellettieri (1997) plantea y analizara los sistemas teatrales, consideramos que observar la evolución de los paradigmas normativos en torno a la actividad teatral y su incidencia en la trayectoria de nuestra tradición parlamentaria completa la mirada múltiple que creemos que la producción teatral requiere para ser comprendida en su totalidad.

Consideramos como hipótesis cultural que la Ley N° 24800/97 como todas las leyes, asumió imaginarios que daban cuenta del modo en que el campo teatral nacional pensó y sintió su universo, sus problemáticas, necesidades y conflictos en un determinado momento. Y la Ley sancionada operó como norma estructurante de aquella sensibilidad manifestada por diversos colectivos, y también como el modo en que el Estado interpretó y resolvió sus demandas y problemáticas. No nos propusimos emitir un juicio de valor sobre aquellas ideas sino hacer visible su carácter de construcción, que además, respondió a una etapa histórica que, como tal, consideramos imperioso revisar. Para ello proponemos este camino entre tantos posibles.

Bibliografía

- » Abramovich, Víctor (2006). "Una aproximación al enfoque de derechos en las estrategias y políticas de desarrollo". Revista CEPAL, N° 88: 35-50. Disponible en URL:
- » https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/11102/1/088035050_es.pdf
- » Bayardo, Rubens (2013). "Políticas culturales y economía simbólica de las ciudades: Buenos Aires, en todo estás vos". Latin American Research Review, Pittsburgh, v. 48: 100-128.
- » _____ (2010). "Políticas culturales y derechos culturales: entre la retórica y la realidad". Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas, Servizio de Publicações da Universidade de Santiago de Compostela, vol. 9, núm. 2.
- » Bourdieu, Pierre (1967). "Campo intelectual y proyecto creador", en AAVV, Problemas del estructuralismo. México: Siglo XXI.
- » Cipriano, Laura (2013). "Derechos culturales y debates teóricos". Pablo Eduardo Slavín (Comp.) Desafíos en la filosofía y la ciencia política actuales: compilación de trabajos de las XIII Jornadas Nacionales de Filosofía y Ciencia Política. - 1 a ed. - Mar del Plata: UNMdP.
- » Colombato, L. (2018). "Derechos culturales. Debilidades discursivas en la formulación de sus contenidos. Cuestiones transversales", Perspectivas De Las Ciencias Económicas Y Jurídicas, 2(1). Disponible en URL:
- » <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/perspectivas/article/view/3262>
- » Escribal, Federico (2021). "Derechos en las políticas culturales suramericanas". Direitos culturais: múltiplas perspectivas. (vol. v): impactos da pandemia. Organizadores: Francisco Humberto Cunha Filho, Mateus Rodrigues Lins, Marcus Pinto Aguiar. Fortaleza: Editora da UECE: 91-99.
- » Pellettieri, Osvaldo (2008). El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor. Buenos Aires: Galerna.
- » Leonardi, Yanina (2020). "Primeras experiencias de intervencionismo estatal en teatro: la Comisión Nacional de Cultura", en M. Bracciale Escalada y M. Ortiz Rodríguez (comp.). De bambalinas a proscenio: perspectivas de análisis para el estudio de las artes escénicas. Mar del Plata: UNdeMP. Libro digital.
- » _____. (2016). "Prácticas culturales oficiales en el campo teatral de los años '40: el Boletín de Estudios de Teatro (1943-1948)", en Ideas y debates para la nueva Argentina: revistas culturales y políticas del peronismo 1946-1955. Vol. III. C. Panella y G. Korn (Comp.) La Plata: UNLP.
- » Díaz, J. y M. del Mármol (2021). "Sobre 'lo independiente' y 'lo estatal' en las artes escénicas platenses (2011-2021). Demanda, tensión y participación". Tenso Diagonal, n.º 11, junio: 149-178. Disponible en URL:
- » <https://www.tensodiagonal.org/index.php/tensodiagonal/article/view/309>.
- » Ministerio de Cultura de la Nación. Guía para el financiamiento público de la cultura y las artes. (2015). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación.

- » Olmos, Héctor (2019). "Sobre cultura, política y otras yerbas" en Emiliano Fuentes Firmani y José Tasat (Coords.) *Gestión cultural en la Argentina* / Rubens Bayardo ... [et al.]. Caseros: RGC: 63-78.
- » Rivarola, Larisa (2022). „Producción teatral e intervención estatal en la Ciudad de Buenos Aires”. *Políticas Culturais em Revista* (ISSN 1983-3717), V. 15, N° 1, junio, Salvador: 418-445. Disponible en URL:
- » <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/issue/view/2232>
- » Raggio, Liliana (2013). "Las relaciones entre el campo cultural y el campo del poder. Las políticas culturales en la Ciudad de Buenos Aires 2000-2010". (Tesis de Doctorado), Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Disponible en URL: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/otros/20140916024136/raggio.pdf>
- » Ricoeur, Paul (2008). *El conflicto de las interpretaciones*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Traducción de Alejandrina Falcón.
- » _____ (1970). *Freud: Una interpretación de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- » Roca, Cora (2016). *Las leyes del teatro independiente 2004-2015. Reconocimiento, voluntad y gestión*. Buenos Aires: Eudeba.
- » Villegas, Juan (1995). „La utilización de las teatralidades por las industrias culturales: Procesos de legitimación y deslegitimación cultural". *Teatro XXI. Revista del GETEA*, Año I, N°1: 6-8.