

El teatro de San Miguel de Tucumán: salas, circuitos de producción e instancias de formación

Pablo Salas Tonello

En las últimas décadas, han proliferado los estudios sobre teatro fuera de las grandes capitales como reacción a la excesiva representación que tienen las metrópolis en el análisis de las artes del espectáculo. En Argentina, la centralidad de Buenos Aires ha conducido muchas veces a opacar la prolífica actividad artística de otros puntos del país. El objetivo de este artículo es proponer un panorama de los aspectos y condiciones de producción del teatro en San Miguel de Tucumán, la sexta ciudad más poblada de Argentina y un centro artístico de gran vitalidad en la región. Si bien distintas motivaciones llevan a los artistas a instalarse en las grandes ciudades (Rius-Ulldemolins), las ciudades medianas y pequeñas alojan también circuitos artísticos, centros de formación y públicos que producen una densa sociabilidad nocturna y un patrimonio cultural de importancia.

En el primer apartado, presentaremos a la ciudad de San Miguel de Tucumán en el contexto argentino y la región del Noroeste argentino (NOA). En el segundo tramo, analizaremos el circuito de salas de teatro con relación a su emplazamiento en el espacio urbano y las posibilidades de sociabilidad que ofrece. En este caso, las salas estarán clasificadas sobre todo en dos grupos: las dependientes del Estado y las independientes. El tercero sintetizará los cuatro circuitos teatrales presentes en Tucumán. Por último, mencionaremos las características de la formación teatral en esta ciudad.¹

El teatro de Tucumán en la Región NOA y el país

En una columna semanal dedicada al teatro y otros espectáculos en un diario tucumano, un periodista comparaba la capacidad de San Miguel de Tucumán para albergar espectáculos de envergadura con relación a Salta, otra ciudad de la región Noroeste, con quienes estarían cabeza a cabeza en

desmedro de otras ciudades de la región que jamás habrían tenido empresarios arriesgados, un público numeroso o espacios adecuados para este tipo de eventos. Unos veinte años antes, Darío Lopérforo, en ese entonces secretario de cultura de la Ciudad de Buenos Aires, reflexionaba sobre los rasgos del circuito teatral de ésta, poniendo de relieve sus aspectos comunes con otros centros urbanos como Río de Janeiro o Nueva York. De este modo, al momento de proyectar una imagen y planificaciones sobre las ofertas y posibilidades para el teatro de una ciudad, se establecen comparaciones entre ciudades que permiten trazar paralelismos, asimetrías y disputas por su posición pública, su prestigio o su capacidad para atraer recursos. En este sentido, las ofertas y los mundos profesionales artísticos de la ciudad de San Miguel de Tucumán resultan de gran interés por no ser asimilables a lo que ocurre en una gran capital, con artistas insertos en el circuito internacional y gran concentración de producciones, pero tampoco con las pequeñas ciudades que no cuentan con circuitos creativos sólidos y regulares.

Con cerca de 800 mil habitantes, la ciudad de San Miguel de Tucumán, junto a su conurbación, es la quinta zona más poblada del país, según el último censo nacional de 2010, y la más poblada de la Región NOA. Por su parte, la Provincia de Tucumán, la más pequeña del país —sólo la jurisdicción de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires tiene menor superficie— cuenta con una población total de 1.448.188 habitantes.² La geografía del distrito puede dividirse en dos franjas que corren de norte a sur: sobre el oeste, cordones montañosos, donde se encuentran, los Valles Calchaquies y localidades turísticas como Amaicha del Valle o Tafi del Valle; sobre el este, una selva de montaña conocida como Yungas y la llanura.

Los inicios del teatro en Tucumán³ se remontan al siglo XIX con la fundación de las primeras salas. Luego en 1909 aparece el primer texto dramático local del que se tiene registro, con la autoría de Alberto García Hamilton, un uruguayo afincado en Tucumán que fundaría el *Diario La Gaceta* (Tribulo, “Gratificaciones”), todavía hoy el principal periódico de la provincia. Durante la primera mitad del siglo XX, el teatro local tuvo diversas vertientes: el circo criollo, el radioteatro, el teatro realizado por comunidades —judía, española, árabe e italiana— y, por último, los elencos “aficionados y filodramáticos” (Tribulo, *Tucumán* 34) que se interesarán especialmente por construir espacios de formación actoral y dramática. De este modo, se constituye el “ámbito independiente” mediante distintos hitos: la fundación de un “Teatro del Pueblo” en Tucumán en el mismo año que Leónidas Barletta lo fundaba en Buenos Aires; la aparición de un certamen

competitivo en 1952 entre teatros vocacionales; la creación de una Federación de Teatros Independientes de Tucumán para el “perfeccionamiento de actores y directores” (Tríbulo, *Tucumán es teatro* 52).

Varias compañías pasan a nombrarse a sí mismas como “independientes” por la fuerza que había adquirido esta palabra en Buenos Aires. Esto era ciertamente llamativo, dado que en la provincia no existía ese robusto teatro comercial —con capocómicos cabeza de compañía, empresarios y grandes masas de espectadores— que habían impulsado en Barletta y sus colegas el deseo de distinguirse y construir un teatro al servicio del pueblo. En este sentido, según Tríbulo, la identidad del teatro independiente en Tucumán parece haber surgido en torno a dos ejes: por un lado, el perfeccionamiento técnico y artístico; por otro, la preocupación por hacer un teatro con una “orientación político-social” (*Tucumán* 47).

En las décadas siguientes, podemos destacar tres grandes hitos para el teatro de Tucumán. En 1959, la Legislatura local creó el Consejo Provincial de Difusión Cultural, un ente autárquico, con independencia económica, a través del cual se fundó el Teatro Estable de la Provincia, una formación vigente hasta la fecha, constituida por un elenco asalariado y permanente de actores y actrices que garantiza la exhibición continua de espectáculos e implica una oportunidad laboral relevante para el campo profesional. En segundo lugar, se funda en 1984 la Carrera de Teatro en el seno de la Universidad Nacional de Tucumán, lo que transforma a la provincia en la única de la región NOA en contar con una carrera universitaria y alienta la llegada de jóvenes de otros sitios. Algunos años después, en la escala nacional, la creación en 1998 del Instituto Nacional del Teatro (INT), caracterizado por una vocación federal y descentralizadora, imprimirá importantes cambios para la actividad, tanto en el fomento de la producción como en la elaboración de instancias de reconocimiento.

Por otra parte, la actividad teatral en Tucumán no puede deslindarse de la Ciudad de Buenos Aires, un polo teatral de gran importancia, cuya calidad y volumen de producción es destacado permanentemente, comparándolo muchas veces con grandes metrópolis.⁴ Por ejemplo, hay una propuesta ante la UNESCO de declarar a Buenos Aires como “Capital del Teatro de Habla Hispana”, y el Gobierno de la Ciudad instituyó por ley el Día del Teatro Independiente. Cabe remarcar que esto no se debe exclusivamente a la pasión porteña por el teatro, sino también a un importante sistema de subsidios que el teatro porteño recibe, incluso en épocas de retracción económica —como fueron, por ejemplo, los años posteriores a la crisis del 2001— con los

cuales se sostienen salas y proyectos, todo lo cual no puede desconocerse para entender por qué se trata de la ciudad más productiva del país (Rimoldi 117-18).

Las salas de teatro: emplazamiento urbano y dependencia institucional Las relaciones entre actividad artística y espacio urbano

A diferencia de otras artes como la música o la literatura, donde los objetos pueden viajar o reproducirse en ausencia de sus productores, el teatro guarda una relación estrecha y obligada con los espacios donde se lo practica. En consecuencia, en este trabajo nos interesa caracterizar el universo de salas y espacios disponibles donde se realiza, ensaya o enseña teatro. Por ello, nos interesa analizar cómo las salas están emplazadas en el espacio urbano de Tucumán, cuáles son sus distancias y proximidades, qué corredores forman junto a otros espacios de sociabilidad. Por otro lado, también se pondrá de relieve la dependencia institucional de las salas —provincial, municipal, universitaria, independiente—, así como algunos aspectos edilicios que influyen notablemente en los espectáculos, sobre todo, con relación al público: ¿cuántos espectadores puede albergar? ¿qué formas de separación existen entre el público y el proscenio? ¿qué tipos de experiencia supone asistir a un tipo de sala u otra?

Las relaciones entre arte y ciudad fueron extensamente trabajadas por Gorelik y Arêas Peixoto, quienes compilaron un volumen donde distintos autores analizan, para varias ciudades de América Latina, “cómo ciudad y cultura se activan mutuamente” (11). De este modo, los autores invitan a pensar cómo el espacio urbano le da forma a la sociabilidad del mundo artístico y, al mismo tiempo, cómo éste modifica y habilita nuevos sentidos y formas de sociabilidad en zonas de la ciudad. En un estudio sobre los escritores de entresiglos en Buenos Aires, Ansolabehere se interesa por los cafés y cervecerías de la Avenida Corrientes, espacios de sociabilidad desde donde los artistas construían una posición bohemia y antiburguesa. A diferencia de París, donde la bohemia ocupaba otro barrio apartado del centro, en Buenos Aires el circuito bohemio estaba en el centro mismo de esa ciudad burguesa que los artistas pretendían desafiar (Ansolabehere 46-47). Por su parte, Aguilar analiza cómo la instalación en sus primeros años de vida del Bafici⁵ en un espacio típicamente comercial, como el shopping del Abasto, permitió nuevas formas de sociabilidad para dicho espacio y la atracción de públicos no habituados al cine independiente. Al mismo tiempo, el emplazamiento del Bafici en el Abasto permitía fortalecer un importante corredor de sociabilidad

artística y bohemia, conformado por distintos emprendimientos culturales y salas de teatros en la calle Guardia Vieja.

En la ciudad de Tucumán no es posible encontrar un corredor único, claro y compacto de circulación de los artistas de teatro compuesto por salas, bares y centros culturales. Por el contrario, las salas están dispersas en varios puntos del centro de la ciudad o situadas en soledad en barrios más periféricos. “Es difícil llevar gente afuera de las *cuatro avenidas*” explicaba la directora de una sala de teatro independiente. En Tucumán, se conoce como “las cuatro avenidas” a las que delimitan un cuadrilátero de 14 por 18 cuadras donde hay mayor circulación y densidad de población, las cuales constituyen verdaderas fronteras urbanas y, como podrá verse en los mapas, dentro de ellas se encuentra la mayoría de las salas dependientes del Estado, mientras que los espacios independientes están, o bien en el microcentro, o bien en los límites de las avenidas.

A continuación, presentamos un plano de San Miguel de Tucumán con la totalidad de espacios que nombraremos en la exposición. Luego, expondremos cuáles son estos espacios, poniendo de relieve su dependencia institucional —estatal o independiente— y su emplazamiento en la ciudad. También se incluyen espacios de formación —como las sedes de la carrera de teatro de la Universidad Nacional de Tucumán—, así como centros culturales o sociedades que tienen otras funciones además de alojar la actividad teatral. Los datos para elaborar este plano fueron extraídos, en algunos casos, de los mapas del INT y Sistema de Información Cultural de la Argentina (SINCA), pero sobre todo fueron reconstruidos mediante un relevamiento propio.

Los espacios del Estado: salas municipales, provinciales, universitarias

Una primera serie de salas está integrada por siete salas que dependen de algún organismo del Estado, en su mayoría ubicadas en el microcentro. Por un lado, se encuentran las dos salas que dependen de la Provincia, el Teatro San Martín y la sala Orestes Caviglia, en la cual ensaya y realiza sus funciones el Elenco Estable de la Provincia. En segundo lugar, están los tres espacios dependientes del municipio de San Miguel de Tucumán, inaugurados más recientemente, después del 2014: el Teatro Municipal Rosita Ávila, el Teatro Mercedes Sosa y la Casa del Bicentenario. Este último es el único ubicado afuera de las “cuatro avenidas”, a unas 50 cuadras del microcentro, inscripto en una política nacional cuyo objetivo es la descentralización de las artes.⁶ La Casa del Bicentenario alberga algunos talleres de teatro y allí los elencos independientes realizan funciones, aunque sólo en fechas aisladas, ya que las



Plano de 2020. Autor: Pablo Salas Tonello.

temporadas son realizadas sólo en las salas del circuito. En tercer lugar, hay dos salas que dependen de la Universidad Nacional de Tucumán: el Teatro Alberdi y el auditorio del Centro Cultural Eugenio F. Virla.

Una característica central de estas salas es su gran capacidad, la apuesta por albergar muchos espectadores. El Teatro Alberdi y el Teatro San Martín son las salas más antiguas de la provincia —fundadas ambas en 1912— y las únicas dos que presentan la tradicional estructura de herradura, con un escenario elevado, bambalinas, fosa para la orquesta y varios pisos circulares de palcos —donde el público está estratificado según el precio que abonó al entrar—, albergando ambas alrededor de 800 espectadores. Además, estos teatros se destacan especialmente por sus fachadas imponentes. Por su parte, el Teatro Mercedes Sosa, inaugurado en abril de 2014, antiguamente una sala de cine, se destaca por ser el de mayor capacidad de la provincia, con 1600 espectadores. Este teatro está ubicado en el corazón del microcentro, frente a la Plaza Independencia, a pocos metros de la Casa de Gobierno de la Provincia. La programación de estos tres espacios está integrada principalmente por espectáculos musicales y humorísticos, muchas veces provenientes de Buenos Aires. De este modo, un rasgo central es, sin duda, el desafío de llenarlos de espectadores, lo cual ocasiona que los espectáculos del circuito independiente raramente realicen sus funciones allí.

Por su parte, la Sala Municipal Rosita Ávila es bastante diferente de las salas arriba mencionadas, tanto en sus aspectos edilicios como en la forma

en que se planificó su emplazamiento. Inaugurada en septiembre de 2016, con una capacidad para 300 espectadores, esta iniciativa municipal estuvo dedicada exclusivamente al teatro. Por un lado, la sala cuenta con un número “intermedio” de espectadores, mucho mayor a las 70 o 100 personas de las salas independientes, pero bastante más reducido —y, sobre todo, amigable para los riesgos que una compañía de teatro puede tomar— que el San Martín, el Alberdi o el Mercedes Sosa.

La Sala Municipal Rosita Ávila fue construida en el marco de una renovación general que se realizó del antiguo casco del mercado del Abasto después del 2010. A principios de los 2000, estas manzanas eran una zona de locales bailables nocturnos cuya fama comenzó a eclipsarse con el asesinato de Paulina Lebbos⁷ en febrero de 2006, quien, según las pericias, habría sido vista allí por última vez. En los años siguientes, el gobernador José Alperovich sancionó una polémica y resistida ley que ponía un tope horario a las fiestas nocturnas, restringía la venta de alcohol y castigaba con severas multas a quienes lo hicieran ilegalmente. Con el tiempo, estas medidas significaron el ocaso de los bares bailables del Abasto, que terminaron por cerrar. Más adelante, se desarrolló un nuevo proyecto de revalorización de la zona y en 2012 se inauguró un Hotel Hilton con casino en el sitio donde estaba ubicado el viejo mercado, manteniendo parte de la construcción original, con bares gastronómicos y familiares, y un estacionamiento para los usuarios. A unas cuatro cuadras de allí, sobre la Avenida Mate de Luna, se construiría en 2016 un monumento por el Bicentenario de la Independencia, todo lo cual revitalizaría la vida nocturna de la zona, esta vez orientando su oferta a familias, jóvenes y adultos, sin lugares para bailar.

De este modo, la sala Rosita Ávila fue construida en este particular enclave, en la misma manzana del Hilton, cuyo principal atractivo es su casino, junto a una ronda de locales gastronómicos y un cómodo estacionamiento. En suma, se trata de la única sala de teatro en Tucumán inaugurada con la lógica de las salas de cine surgidas en los años 90, según explica Ethis, salas que se extinguen de los barrios y comienzan a emplazarse en los grandes centros comerciales, en espacios orientados al consumo, modificándose así profundamente las lógicas de asistencia y expectación del público (36). Según el autor, mientras las salas de cine barriales se destacaban por su suntuosidad, sus telones y el apego afectivo de sus espectadores asiduos, la sala multiplex pierde la mística tradicional, pero gana en atracción por las comodidades que ofrece a sus espectadores por la cercanía de bares, estacionamiento y seguridad (39).

En síntesis, la sala teatral Rosita Ávila es la única en Tucumán ubicada en un complejo comercial, con una cartelera especial para las vacaciones de invierno, por ejemplo, con espectáculos dirigidos al público “familiar”,⁸ colocando al teatro como un consumo dirigido al tiempo de ocio y al turismo. Estos aspectos, junto a la capacidad intermedia de espectadores, hace que la sala Rosita Ávila se diferencie bastante de otros espacios, tanto independientes como estatales.

Las dos sedes de la Carrera de Teatro de la Universidad Nacional de Tucumán se encuentran en Barrio Sur, el cual se ubica junto al microcentro, del otro lado de la calle 24 de septiembre. Durante las dos décadas de los 2000, este barrio se caracterizó especialmente por albergar algunos puntos neurálgicos de circulación nocturna, como la intersección de las calles Chacabuco y Piedras —conocida popularmente como la “Chacapiedras”— con bares en sus cuatro esquinas e inmediaciones. Por otra parte, dispersos en Barrio Sur y en el microcentro están los bares que, en sus nombres, invocan un espíritu bohemio, artístico o de izquierda: El Aleph, Managua, Playa Girón, Pangea, Plaza de almas, Pal pueblo. Algunos de estos bares ya cerraron sus puertas, pero tuvieron un lugar importante en la sociabilidad del circuito del teatro tucumano.

Si bien en Barrio Sur están las sedes de la facultad de teatro y muchos bares de la nocturnidad, en general las salas del circuito independiente no se encuentran emplazadas en esta zona, como veremos en el apartado siguiente, sino en el microcentro o en barrios periféricos. Es interesante apuntar que los espacios donde funcionan talleres independientes —el Círculo de la Prensa, Casa Luján, la Sala Ross o Casa Dumit— no están ubicados en Barrio Sur, donde están las sedes universitarias. De este modo, el encuentro social posterior al momento de aprendizaje, muy habitual en el mundo del teatro, difícilmente encuentra juntos a los estudiantes que salen de una clase en la facultad y los que salen de un taller, básicamente por la distancia entre ellos.

Las salas del circuito independiente

Durante muchos años, y quién sabe si aún ahora, las salas de cine implicaron para los espectadores un espacio de magnificencia y suntuosidad, creando un espectáculo de opulencia, similar a los casinos, que invitaban a abstraerse de la vida cotidiana (Ethis 33). Tal como vimos, algunas salas estatales aportan una experiencia de este tipo, con imponentes edificios o decorados internos elegantes. En contraste, las salas del circuito independiente, mucho más pequeñas, algunas hechas en casas refaccionadas, buscan destacarse por

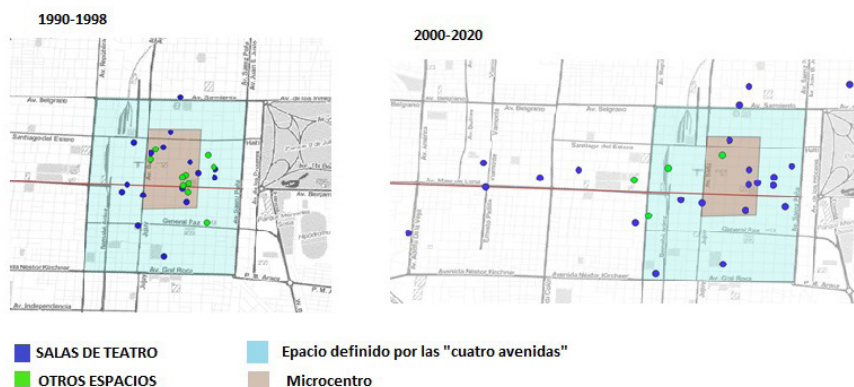
aspectos contrarios: espacios sencillos, a veces hogareños, incluso grises o venidos a menos, donde el hecho de albergar poco público tiene consecuencias notables en la experiencia del espectáculo, ya que el espectador está más a la vista y la sensación grupal puede ser de mayor intimidad.

Estas características exceden a Tucumán y tienen que ver con las transformaciones que el teatro independiente experimentó después de la crisis del 2001, según muestra Perinelli, cuando también en Buenos Aires se instalan salas en espacios pequeños. De acuerdo a un relevamiento de SINCA, el 66% de los espacios artísticos y culturales en Argentina tiene una capacidad menor a 100 personas y solo un 11% puede alojar más de 200 espectadores (SINCA 31). Al respecto, varios directores mayores a 60 años destacan que en la década de los 80 había notablemente más público. Ciertamente, una transformación importante de las últimas décadas es cómo el circuito independiente devino en salas más pequeñas, por lo que, también, sus elencos prácticamente nunca eligen las salas grandes que ofrecen los organismos del Estado.

Las salas del circuito no cambiaron únicamente en la cantidad de espectadores que albergan, sino también en su emplazamiento. En los años 90, según observamos en el siguiente par de mapas, todos los espacios teatrales se encontraban dentro de las cuatro avenidas y lejos de sus fronteras. Según puede observarse, el gran cambio ocurrido en los últimos veinte años es el emplazamiento de las salas independientes por fuera de esta zona, en barrios periféricos, no sólo porque los costos de alquiler y compra son más económicos, sino también por motivaciones éticas y estéticas de los elencos.

Por un lado, este cambio tendrá una impronta ética y política, que consiste en moverse de las zonas donde residen los sectores medios y altos hacia barrios más populares, donde casi no hay centros artísticos. Además, este emplazamiento en los barrios periféricos y en espacios menos lujosos implica también un giro en las indagaciones estéticas de mayor relevancia en el circuito. Por ejemplo, varios elencos en las últimas dos décadas buscaron hacer sus obras en casas, galpones y otros tipos de lugares “que no parecieran una sala de teatro”, según explica un director.

En cuanto a su emplazamiento, algunas salas del circuito independiente se encuentran en el microcentro, mientras que otras de gran relevancia sobre los límites o fuera de las “cuatro avenidas” como La Sodería, La Gloriosa, Casa Luján, Fuera de foco, La Colorida y el Atelier. Estas salas no están rodeadas de un circuito de bares y espacios de sociabilidad para los artistas, como les ocurre a las salas del microcentro. En una ciudad como San Miguel de Tucumán, donde el servicio de colectivos se detiene a las diez de la noche,



Plano de salas entre 1990 y 2020. Algunas referencias tomadas de Tribulo (*Tucumán es teatro* P. 162).
Autor: Pablo Salas Tonello.

las salas emplazadas en barrios apartados del microcentro tienen obvias dificultades para convocar público. En estos espacios, es notorio el silencio completo al salir de una función, al estar ubicadas en barrios absolutamente residenciales.

Ya que las salas no poseen un andamiaje de bares nocturnos en sus inmediaciones, son ellas mismas las que muchas veces construyeron, dentro suyo, espacios donde el público puede esperar antes de la función o quedarse un tiempo después. Por ejemplo, La Sodería tiene un amplio patio al aire libre con mesas donde el público puede tomar algo antes del espectáculo. Por su parte, en Fuera de foco se organizaron muchas veces ciclos de performances después de las cuales las personas podían quedarse e incluso una función de teatro podía devenir en fiesta. En este sentido, a diferencia de los cines clásicos, donde el público hace fila en la vereda, estas salas han elaborado un espacio de espera que resguarda al público puertas adentro, quedando del otro lado de la sala el silencioso entorno barrial, en alguna medida hostil al clima de la salida nocturna. Con contadas excepciones, la actividad teatral de la sala no ocupa el espacio público ni modifica sustantivamente la sociabilidad nocturna del barrio.

Las ciudades no son formas que existen por fuera de la experiencia urbana, es decir, son los modos de vivir el espacio urbano los que efectivamente producen y transforman la ciudad (Segura 153). En este sentido, la actividad teatral ocurre fundamentalmente de noche, por lo que el sentimiento de seguridad o inseguridad es particularmente importante para comprender el acceso a las salas. Sin transporte público después de las diez, las únicas

alternativas son el auto particular, un taxi o caminar, algo ciertamente difícil en zonas donde casi no hay peatones de noche, como les ocurre a varias salas independientes. Tal como señalamos en el apartado anterior, desde hace tiempo la inseguridad se convirtió en un problema público en Tucumán y pudimos relevar varias noticias policiales que ubican como puntos neurálgicos de la inseguridad las inmediaciones de las salas de la periferia. En suma, estas dimensiones marcan una gran diferencia entre las salas de los barrios y las del microcentro, donde viven los sectores medios y altos, que muchas veces son elegidas por los elencos simplemente porque es más fácil llevar público.

Circuitos de producción

En este apartado delimitaremos cuatro zonas de la producción teatral de Tucumán, a las que denominaremos *circuitos*, entendidos como una constelación de criterios profesionales, éticos y estéticos que permiten articular una variedad de elementos de la actividad teatral: espacios de trabajo, pautas de producción y ensayo, formas de imaginar al y vincularse con el público, instancias de evaluación y reconocimiento, pautas de reclutamiento de personas. La categoría *circuito* pone de relieve la habilitación a *circular* dentro de una serie de coordenadas donde pueden emplearse criterios comunes, y al mismo tiempo definir un afuera. En este apartado, los delimitaremos tomando a las producciones como unidad de análisis, ya que las salas y los teatristas pueden mantener una adscripción más variada.

Una primera serie de producciones es la realizada por el Teatro Estable de la Provincia y el Teatro Universitario, los cuales pueden agruparse como el **Circuito Estatal-Clásico**, donde los actores son reclutados en actos públicos o concursos, tienen un contrato y son asalariados. Las puestas se realizan en teatros que albergan un volumen mayor de espectadores que en el circuito independiente. Ambas compañías se caracterizan por un repertorio de textos clásicos de la tradición literaria europea, sobre todo española y del realismo argentino. En este sentido, a diferencia de las derivaciones que se experimentaron dentro del ámbito independiente, el texto dramático tiene bastante importancia en el circuito estatal.

Como una segunda serie, podemos señalar al **Teatro Comercial-Masivo**, integrado por aquellos espectáculos realizados en grandes salas, con entradas pagadas y protagonistas que circulan por medios de cierta masividad, como la radio y la televisión. Se trata de compañías creadas *ad hoc*, que en ocasiones establecen contratos con fundaciones, ya que es un teatro que muchas veces necesita recursos económicos de envergadura: micrófonos, vestuarios

especiales, publicidad, el alquiler de una sala grande. Por estos motivos, la ganancia económica del elenco se vuelve un asunto relevante, lo cual muchas veces coloca a este circuito en oposición a aquellos elencos para quienes el capital más añorado es el estrictamente artístico. En cuanto a los aspectos estéticos, fundamentalmente manifiesta dos vertientes en Tucumán: el teatro de humor y el teatro musical. En ambos casos, es habitual que los artistas de teatro establezcan alianzas con músicos locales habituados al espectáculo masivo. Si bien tiene una manifiesta voluntad dirigida hacia el gran público, este tipo de espectáculos también presenta formas para públicos reducidos, en formatos de *café concert* y *stand up* en bares o pequeñas salas.

El **Teatro Identitario-Ceremonial** es aquel integrado por espectáculos teatrales que se realizan en efemérides públicas o religiosas, externas al mundo profesional del teatro, como la celebración de la Independencia argentina, Semana Santa o la conmemoración de la Batalla de Tucumán cada 24 de septiembre. A diferencia de los espectáculos de otros circuitos, no hay varias funciones sucesivas, sino que están acotadas a los días de la festividad. Estas representaciones tampoco participan de premios o competencias del circuito independiente o comercial. Es decir, no están involucradas en sistemas de validación, ya que tampoco tienen obras equivalentes con las cuales competir. Las puestas son organizadas y sostenidas económicamente por dependencias públicas de la Provincia o los municipios. Solo en apariencia estos espectáculos parecen estar “afuera” del teatro, ya que sus protagonistas mantienen su actividad en otros circuitos.

En este circuito pueden incluirse “La Pasión de Cristo” realizada en las localidades de Tañi del Valle, Tañi Viejo y el Parque 9 de Julio de San Miguel de Tucumán durante Semana Santa, así como la representación de la Batalla de Tucumán en el Parque Guillermina o los habituales espectáculos que organiza el Ente Provincial de Cultura en la Plaza Independencia para distintas fechas patrias. Se trata de espectáculos realizados siempre en lugares abiertos, casi de espaldas al espacio urbano y se presentan asociados a sentidos identitarios, patrióticos o religiosos. En muchos casos, estos espectáculos son promocionados como actividades de esparcimiento o de turismo interno junto a la extensa batería de festivales populares que Tucumán tiene en las ciudades y comunas del interior de la provincia.⁹

La producción más voluminosa, tanto en Tucumán como en otras ciudades del país, es la del **Circuito experimental-independiente**. Esta zona de la producción teatral nació en 1930 con la fundación del Teatro del Pueblo en la Ciudad de Buenos Aires de la mano de Leónidas Barletta, con el objetivo

de hacer un teatro “de arte” en oposición a los elementos típicos del teatro comercial: la figura del capocómico, el pago de las actuaciones, la figura del empresario, un vínculo con el público entendido como de pura diversión. Esta corriente sostenía una posición sacrificial y militante del artista, y pretendía introducir innovaciones estéticas del teatro europeo —como la dramaturgia de Pirandello y Strindberg— y desdeñaban la tradición del actor popular y el sainete argentinos. Minoritaria en sus primeros años, con el tiempo esta corriente fue engrosando su volumen hasta volverse, con el correr de los años, la producción más reconocida y consagrada del teatro nacional (Pellettieri 69-79). Como señalamos más arriba, la corriente independiente tiene su primera versión en Tucumán el mismo año de la fundación de Barletta, al crearse otro “Teatro del Pueblo”, y se termina de constituir cuando en la década de los 50 se crea en Tucumán la Federación de Teatros Independientes.

El teatro independiente también construye su identidad en oposición al Estado, aunque de una forma bastante distinta, haciendo uso de sus recursos y distanciándose a la vez según los casos. Basta explorar los primeros años del Teatro del Pueblo para advertir la presencia del Estado, cuando el municipio de Buenos Aires le cede salas en cuatro ocasiones al Teatro del Pueblo para realizar su actividad a lo largo de los años 30 (Fukelman). En este sentido, el afán militante conducirá al teatro independiente a posicionarse frente al Estado en una posición de demanda y en algunos casos impulsará a sus miembros a ocupar estos lugares.

En Tucumán, uno de los vínculos más notables entre el Estado y el circuito independiente aparecerá en 1984 con la fundación de la carrera de teatro en el marco de la Universidad Nacional de Tucumán (UNT), una antigua demanda por parte del circuito independiente que puede rastrearse desde finales de los años 50. Si bien las universidades nacionales son autónomas y no es exacto igualarlas con otras dependencias del Estado, no solo mantienen un organigrama institucional, regido por concursos públicos, sino que además garantizan una política cultural sostenida en el tiempo, al mantener un centro de formación profesional permanente. La carrera proporciona dos títulos, uno intermedio como intérprete dramático, y luego como licenciado en teatro. Esta carrera, al igual que otras de la UNT, marca una diferencia central de Tucumán frente a otras provincias del NOA que año a año implica la atracción de jóvenes de otros sitios.

Una dimensión adicional del vínculo entre circuito independiente y Estado aparecerá en 1998, con la sanción de la Ley Nacional del Teatro, cuyo objetivo central es “favorecer el desarrollo de la actividad teatral independiente en

todas sus formas” (Ley 24.800. Art. 4). Esta ley realiza un notable *boundary work*, según señalábamos más arriba, ya que fortalece la frontera del teatro independiente con los demás circuitos al ser una legislación exclusiva para el circuito independiente, por lo que sus recursos no impactan ni en los teatros estatales municipales o nacionales, y menos aun en el circuito comercial.¹⁰ La ley funda el Instituto Nacional de Teatro (INT) como organismo de reglamentación, cuyo carácter federal y descentralizador transformó notablemente el campo del teatro independiente en el país, sobre todo si tenemos en cuenta la escasa inversión en cultura que realizan los gobiernos provinciales en comparación con la Ciudad de Buenos Aires¹¹.

No obstante, el INT no solo inyecta dinero en la actividad, sino que también pasó a ser el organizador principal de las Fiestas Provinciales del Teatro, un evento de premiación realizado todos los años en cada provincia, tanto en aquellas cuyo ecosistema teatral es robusto y se inscriben varias decenas de obras como en distritos donde solo participan unos cinco espectáculos. De este modo, el INT construye así una de las instancias de reconocimiento más importantes de la actividad independiente. En Tucumán, la Fiesta Provincial del Teatro fue acrecentando el número de elencos participantes con el correr de los años. Es un evento donde los trabajos del Teatro Estable no pueden participar por el hecho de ser un elenco oficial que cuenta con financiamiento propio. El premio de las dos obras ganadoras de este festival es la participación en dos eventos más, la Fiesta Regional y la Nacional, que les permite hacer giras a otras provincias y quedar registradas en un catálogo para posibles contrataciones.¹²

En suma, observamos cómo el teatro independiente se construye por fuera de lo comercial y del Estado, pero ¿cuáles son entonces sus rasgos propios? En principio podemos delimitar algunas dimensiones éticas, estéticas y económicas. En cuanto al primer aspecto, Pellettieri destaca sobre todo la atención a una comunicación especial con el público, donde se prioriza la elaboración de un mensaje que aquel pueda llevarse consigo (78), una voluntad didáctica que proviene de la tradición de izquierda con la que nace y se desarrolla el teatro independiente, según muestra Karina Mauro. En cuanto a lo económico, Del Mármol, Magri y Sáez resaltan como aspectos centrales del teatro independiente los roles rotativos en la organización del trabajo —donde todos saben hacer más de una tarea— las condiciones precarias y las redes de reciprocidad y cooperación con los demás participantes de la actividad. Sin embargo, el concepto de independencia también hace referencia a entender su práctica como una experimentación artística, siendo entonces

el rasgo estético el elemento definitorio.

Para terminar, en las últimas décadas, en Buenos Aires ha cobrado fuerza la categoría “alternativo” para llamarle a este circuito, aunque sin desplazar del todo a “independiente”. Perinelli argumenta que este tránsito de “independiente” a “alternativo” en la Ciudad de Buenos Aires está vinculado a ciertas transformaciones experimentadas desde el regreso de la democracia: un tránsito notablemente fluido de los teatristas entre los circuitos independiente, oficial y comercial, al punto de no poder inscribir de forma exclusiva a algunos reconocidos artistas en solo un circuito; la ponderación del entretenimiento frente al carácter político y pedagógico, un elemento impulsado inicialmente por la estética de la escena *under* de los 80, cuyas producciones tenían un fuerte componente paródico; la creciente disolución de compañías estables, lo que incluso impone desafíos a los encuadres de los subsidios que establece el INT; la proliferación de puestas con pocas funciones y desinteresadas en hacer largas temporadas.

La formación para la profesión teatral

A diferencia de otras ciudades de la Región NOA, San Miguel de Tucumán posee una carrera universitaria de teatro cuya gratuidad, carácter institucional y reconocimiento de sus docentes atraen cada año a muchos estudiantes tucumanos y de otras provincias. La carrera de teatro parece ser la puerta de entrada principal a la actividad, ya que prácticamente todos los teatristas menores de 50 años han pasado en algún momento por allí, aunque solo un número limitado haya egresado, ya que la titulación no es un requisito importante dentro del campo profesional.

Sin embargo, a pesar de su gratuidad, de ofrecer una titulación académica y de ser la única institución pública de formación en la ciudad, solo domina parcialmente el ámbito de la formación. En este sentido, los talleres independientes ocupan un rol preponderante en el acceso al teatro en Tucumán. Muchas veces, quienes asisten a la facultad de teatro tuvieron experiencias en talleres e incluso en producciones teatrales. De hecho, para quienes han experimentado este tipo de formación antes de la facultad, esta última les resulta un territorio tedioso porque los aspectos didácticos—trabajos prácticos, evaluaciones, el acatamiento de técnicas propuestas por un docente—cobran demasiada relevancia en desmedro de las dimensiones creativas e imprevisibles de la práctica artística. Con estos argumentos se explican la decepción y las razones que tienen los teatristas para abandonar la carrera.

Sin embargo, aunque ocasione tedio o el título no sea muy eficaz para la profesión, la carrera de teatro en Tucumán tiene una importancia vital en lo que refiere a integración en redes de trabajo y la elaboración cotidiana de contactos directos, según coincide la mayoría de los teatristas. Marcos, un actor de treinta años, relataba su sorpresa cuando al terminar su primer año un profesor lo invitó a participar en una obra, un espectáculo que terminó siendo el debut de su carrera. Para Natalia, una actriz de unos cuarenta años de edad, sus dos primeros espectáculos fueron bajo la dirección de docentes. Ella recuerda especialmente que en las materias no había obtenido buenas calificaciones, pero que eso no importó al momento de reclutarla, ya que notaban que era “empeñosa”. En este sentido, más allá de la interacción académica que la facultad ofrece entre docentes y alumno, mediada por calificaciones, la carrera habilita un espacio común desde donde construir producciones hacia afuera. Así lo sintetizaba un director: “Para alguien que no circula por la facultad, es mucho más difícil estrenar o estar con un grupo independiente que para alguien que circuló por la facultad”.

Actualmente, la carrera brinda dos títulos: uno intermedio de Intérprete dramático, a los 3 años de cursada, y la Licenciatura en Teatro, de 5 años. Se proyecta al egresado como “un/a intérprete dúctil formado en diferentes técnicas, que abarcan desde las acciones físicas de Stanislavsky hasta la experimentación total”. Es decir, la formación está focalizada centralmente en la actuación, por lo cual el grueso de la cursada en los tres primeros años está integrado por tres Técnicas: Actoral, Vocal y Corporal. Por otra parte, la carrera se propone ofrecer tanto técnicas tradicionales —como el Método de las acciones físicas de Stanislavsky— como contemporáneas, alentando la experimentación de sus estudiantes.

No es posible adscribir la carrera de teatro estrictamente a un circuito, no solo porque sus egresados o estudiantes intervienen en varios, sino también porque su propia currícula, en alguna medida, busca ofrecer varios tipos de formación. Por ejemplo, ser egresado es muy importante para ingresar al Teatro Estable de la Provincia, que mantiene un estilo actoral y dramático clásico. Sin embargo, también en la carrera surgieron espectáculos experimentales que ganarían reconocimientos en el circuito independiente. Al mismo tiempo, en algunas instancias de la carrera los estudiantes deben aprender a cantar y bailar, habilidades propias del teatro musical. En suma, la carrera ofrece un abanico amplio de ofertas, por lo que su incidencia es notable para todos los circuitos.

Ciertamente, el teatro es un mundo artístico donde los espacios de formación tienen una gran relevancia, probablemente mucho más que en

otras artes, en tanto las personas pasan bastante tiempo integrando talleres y regresan a ellos incluso cuando están avanzadas en su trayecto profesional. De hecho, el director porteño Alberto Ure señalaba irónicamente que en Buenos Aires había más estudiantes de teatro que personas actuando en obras, una percepción que guarda un doble matiz despectivo: por un lado, actores y actrices son casi “rehenes” de sus maestros, al estar en una suerte de eterno aprendizaje y entrenamiento; por otro, hay una acusación de pérdida de tiempo de estos estudiantes de actuación, dada la enorme desproporción entre la gran cantidad de tiempo transcurrido en talleres y el escaso —o nulo— tiempo transcurrido haciendo funciones (Ure 117). En este sentido, los talleres de actuación no son solo un lugar de acceso a la actividad, sino lugares de sociabilidad y largas estadias.

Los talleres independientes en Tucumán despliegan distintas formas de comunicación pública para convocar nuevos estudiantes, moldeando las formas de acceso. De este modo, el camino para ingresar a estos talleres no está iluminado para cualquier persona de la misma forma. Mientras que algunos maestros publicitan su taller en la prensa o en el canal televisivo local, otros apuestan al “boca en boca” y el prestigio que el maestro acumula dentro del medio, sobre todo apostando al ingreso de estudiantes universitarios. Por otro lado, otros talleres elaboran convocatorias con etiquetas especiales que también orientan el ingreso: “para adolescentes”, “con experiencia”, “para actores”, “para mayores de 18 años”. En suma, mientras algunos espacios sostienen estrategias de mayor apertura, a otros se arriba solamente por recomendación de alguien del “ambiente”.

Por otra parte, tanto los talleres como la carrera de la UNT son sustantivamente de formación actoral, solo una de las tareas que componen el arte teatral. En consecuencia, no importa qué profesión de la actividad le interese desempeñar a una persona —actuación, dirección, dramaturgia, escenografía, técnica de luces— el ingreso al mundo teatral es de forma dominante a través de la *actuación*. En contraste, muchos teatristas que ansían especializarse en dramaturgia o dirección teatral, por ejemplo, se trasladan a Buenos Aires, donde sí existen instancias de formación para ello. Muchas veces los actores y actrices tucumanos apuntan que tanto en la carrera universitaria como en los talleres independientes el foco está colocado en “poner el cuerpo” y largas horas dedicadas a los ensayos, en desmedro de las tareas de escritura dramática o formación en técnica de luces o escenografía.

El abandono de un taller y la ruptura con el maestro es un evento que muchos actores y actrices de Tucumán señalan como angustiante, dado el

intenso vínculo artístico y afectivo que se construye en estas pequeñas salas del circuito independiente. Battezzati aborda esta salida de los talleres de actuación en Buenos Aires y pone de relieve que aquellos que comienzan con un maestro y se incorporan a un linaje de actuación buscarán, luego, ser alumnos del “maestro de su maestro”, es decir, del fundador del linaje. Esta lógica no se replica exactamente en Tucumán ya que, al ser una ciudad más pequeña, que recibe menos migraciones que Buenos Aires, el acceso a los grandes maestros es más fácil simplemente porque éstos no reciben un gran volumen de estudiantes que los obligan a tener otros docentes *ad látere*.

Si la estancia con un maestro ha sido prolongada, la persona que se retira puede incluso transformarse en portadora del lenguaje de su maestro o de un lenguaje que se percibe como del mismo linaje y dar inicio así a un taller de formación con la ventaja de que su escaso reconocimiento en la actividad lo vuelve más accesible y arrastra hacia él a los admiradores de su maestro, a quien por distintas razones no pudieron acceder. Por otra parte, quien abandona a su maestro puede no solo portar, sino revitalizar y recombinar la oferta estética de su maestro, dando origen a algo nuevo. De este modo, si abre su propio taller, muchos de sus potenciales estudiantes son otros como él que también sufrieron una decepción o una crisis con el maestro.

Conclusiones

En este artículo, nos propusimos trazar un panorama general de la actividad teatral de una ciudad argentina mediana en lugar de enfocarnos en un espectáculo en particular. De este modo, realizamos un recorrido por sus salas, los circuitos de producción y las instancias de formación artística. Consideramos de gran relevancia ofrecer estos análisis sobre los condicionamientos que una actividad artística tiene en determinada ciudad. Además, el artículo se propone analizar el caso de los centros urbanos que no sobrepasan el millón de habitantes, ya que habitualmente los estudios sobre campos artísticos abordan las realidades de las grandes metrópolis.

Según observamos, existe una importante imbricación entre teatro, espacio urbano y sociabilidad nocturna. En este caso, analizamos la notable diferencia entre las salas según están ubicadas en el microcentro o en la periferia, lo cual tiene importantes consecuencias para atraer público. En este sentido, el análisis de las salas en la ciudad nos permitió ver que el circuito independiente, si bien más prolífico y robusto en cantidad de espectáculos por año y salas, corre el peligro de desvincularse de los espectadores al no tener en cuenta cómo son los corredores nocturnos. De este modo, el análisis mostró

a grandes rasgos el siguiente binomio: salas estatales grandes y céntricas; salas independientes pequeñas y periféricas. Resta indagar qué articulaciones establecen las compañías independientes y las salas públicas en la búsqueda de nuevos públicos y la fidelización de los que ya existen.

Por otro lado, el recorrido por los circuitos ofreció un panorama de todo el teatro en Tucumán y no únicamente el independiente, que es al que la investigación le presta habitualmente más atención. El trazado de cuatro circuitos pone en evidencia que la ciudad de Tucumán, si bien más pequeña que las metrópolis, presenta una profesión teatral complejamente organizada por la cual los artistas pueden circular. A la vez, el modelo de análisis invita a trazar estos panoramas para otras ciudades argentinas y latinoamericanas.

En la última sección, analizamos un ámbito del teatro que parece tener incluso más centralidad que la producción: las instancias de formación. Entre los rasgos principales de la formación teatral en Tucumán, destacamos la presencia de una carrera universitaria que atrae jóvenes de otras ciudades de la región noroeste del país, además de garantizar una usina permanente de nuevos teatristas. Por otro lado, se accede con relativa facilidad a los talleres independientes, nucleados en torno a la figura del maestro, en contraste con lo que ocurre en las grandes ciudades. El aspecto común entre la carrera universitaria y los talleres es que están centrados en la actuación, mientras que las otras dimensiones de la profesión teatral —dirección, dramaturgia, escenografía, técnica de luces— se aprenden por oficio o los artistas se trasladan a otros centros, especialmente a Buenos Aires, para trabajar mejor esa dimensión. En consecuencia, el análisis invita también a calibrar mejor qué rol juegan las instancias de formación en la construcción de un campo profesional.

CONICET-Universidad Nacional de San Martín

Notas

¹ Este trabajo forma parte de mi investigación doctoral. Los datos presentados fueron realizados a partir del trabajo de campo, integrado por observaciones, asistencia a espectáculos, la elaboración de bases de datos y entrevistas en profundidad a profesionales del teatro de distintos rubros.

² INDEC, *Censo 2010*. www.redatam.indec.com.ar. Debido a la pandemia del COVID-19, en 2020 no se realizó el censo nacional correspondiente, pero las estimaciones del INDEC calculan para ese año en 1.7 millones la población de la provincia.

³ Las historias del teatro de Tucumán no abundan, pero podemos encontrar buenos panoramas hasta comienzos de los 2000 en los trabajos de Tríbulo. Por su parte, Tossi realizó un análisis más pormenorizado del periodo que va desde 1959 hasta 1976, que ambos autores entenderán como de modernización y consolidación del campo teatral.

⁴ En una nota periodística del 2005, el columnista Christian Machío aseguraba que en Buenos Aires había más funciones teatrales por año que en Nueva York.

⁵ Festival Internacional de Cine de Buenos Aires, realizado por primera vez en 1999 como una iniciativa del gobierno de CABA, con el apoyo de capitales privados, el cual progresivamente ganó renombre en el circuito internacional.

⁶ Este espacio forma parte de la Red de Casas del Bicentenario, una política del Ministerio de Cultura de la Nación que se ocupó de crear espacios “bajo la órbita municipal” en distintos puntos del país con el fin de “democratizar el acceso a los espacios artísticos, culturales y de formación en todo el país” (www.cultura.gob.ar).

⁷ El crimen de Paulina Lebbos en 2006, así como la desaparición de Marita Verón en 2002, fueron dos importantes casos que conmocionaron a la Provincia de Tucumán durante varios años y fueron motivo de movilizaciones y eventos públicos que muchas veces encontraron eco en los circuitos artísticos. Ambos casos se caracterizaron por largas e infructuosas investigaciones, una sensación generalizada de no acceso a la justicia y la develación de conexiones entre los criminales y el poder político.

⁸ En el campo de la gestión de públicos, existe un debate donde se critica la noción de teatro “infantil” o “para niños”, optando por llamarle teatro “familiar”, una categoría que pone de relieve el hecho de que los niños no asisten solos al teatro, sino con adultos. Además, de esta forma se sortea la habitual implicancia del término “infantil”, entendido como simple, poco inteligente o de menor jerarquía estética.

⁹ Por nombrar solo algunas fiestas: Festival de la Empanada y Festival del Mellizo en Famaillá; la Fiesta Nacional de la Verdura en El Mollar; la Fiesta Nacional de la humita y de la nuez en San Pedro de Colalao; la Fiesta del Queso en Tañi del Valle; la Fiesta del Limón en Tañi Viejo; la Feria de Simoca. En su crónica sobre la provincia de Tucumán, Hebe Uhart ofrece un interesante panorama sobre estos eventos.

¹⁰ En un balance realizado al cumplirse diez años de la creación del INT, Bayardo señalaba críticamente este aspecto al poner de relieve que muchas compañías municipales contaban con escasos recursos y apenas sobrevivían, mientras que el INT, mucho más acaudalado que los gobiernos municipales y provinciales, no destinaba allí sus fondos por no tratarse de compañías independientes.

¹¹ En el año 2007, CABA destinaba 109\$ por habitantes y el 3,5% de su presupuesto total en políticas culturales, muy por encima de la media nacional de 25\$ pesos por habitante y de 0,46% del presupuesto (la UNESCO recomienda al menos 1%). La provincia de Tucumán se encontraba para ambos indicadores por

debajo de la media nacional —y apenas por debajo de la media regional—, con 10\$ por habitante y 0,3% del presupuesto destinado a cultura (SINCA, *Hacer la cuenta* 16-18). Para 2017, si bien CABA había reducido la participación del presupuesto en cultura al 2,1%, la ejecución de presupuesto cultural per cápita seguía siendo bastante mayor —seis veces más— que la media nacional, mientras que Tucumán se encontraba unos cincuenta puntos porcentuales por debajo de la media (SINCA, *Coyuntura cultural* 18-19).

¹² Para un análisis de este festival, véase el análisis que realicé sobre sus premiaciones y jurados.

Trabajos citados

- Aguilar, Gonzalo. “Buenos Aires. El Bafici: festivales y transformaciones urbanas”. *Ciudades sudamericanas como arenas culturales*. Ed. por Adrián Gorelik y Fernanda Areas Peixoto. Siglo XXI, 2016, págs. 404-23.
- Ansolabehere, Pablo. “Buenos Aires. La ciudad de la bohemia”. *Ciudades Sudamericanas como arenas culturales*. Ed. por Adrián Gorelik y Fernanda Areas Peixoto. Siglo XXI, 2016, págs. 38-55.
- Battezzati, Santiago. *Histriónicos y emocionales: la formación de los estudiantes en dos estilos de actuación en Buenos Aires*. Tesis de Doctorado en Antropología Social. Sin publicar. IDAES-UNSAM, 2017.
- Bayardo, Rubens. “Luces y sombras de las políticas culturales estatales para el teatro en Argentina”. *Revista Memorias de Teatro*, núm. 6, 2009, págs. 37-39.
- Del Mármol, Mariana, Gisela Magri y Mariana Sáez. “Acá todos somos independientes. Triangulaciones etnográficas desde la danza contemporánea, la música popular y el teatro en la ciudad de La Plata”. *El Genio Maligno. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 2016, págs. 44-64.
- Ethis, Emmanuel. *Sociologie du cinema et de ses publics*. A. Colin, 2005.
- Fukelman, María. “Programa para la investigación del teatro independiente”. *Teatro independiente. Historia y actualidad*. Ed. María Fukelman, et al., Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación, 2017, págs. 13-25.
- Gorelik, Adrián y Fernanda Arêas Peixoto, eds. *Ciudades sudamericanas como arenas culturales*. Siglo XXI, 2016.
- Ley Nacional de Teatro N° 24.800*. Sanción: 19 de marzo de 1997. Promulgación: 28 de abril de 1997. <http://inteatro.gob.ar/Institucional/Leyes>.
- Machío, Christian. “Buenos Aires compta amb més funcions teatrals que Nova York”. *Teatral Net. Revista Digital d'arts escèniques*. www.teatral.eu/ca/noticies/4728/buenos-aires-compta-amb-mes-funcions-teatrals-que-nova-york-.
- Mauro, Karina. “Influencia del ideal de la izquierda ‘clásica’ en el campo teatral porteño de la primera mitad del siglo XX”. *XIII Jornadas Interescuelas Departamentos de Historia*, 2011. Inédito.

- Pellettieri, Osvaldo. *Teatro del Pueblo. Una utopía concretada*. Galerna, 2006.
- Perinelli, Roberto. "Teatro: de Independiente a Alternativo". *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, núm. 50, 2014, págs. 81-90.
- Rimoldi, Lucas. "Estrategias de gestión y producción escénica en el teatro independiente argentino de 2001 a 2011". *Letras*, núm. 63-64, 2011, págs. 115-30.
- Rius-Ulldemolins, Joaquim. "¿Por qué se concentran los artistas en las grandes ciudades? Factores infraestructurales de localización, estrategias profesionales y dinámicas comunitarias". *Revista Española de Investigación Sociológica*, núm. 147, 2014, págs. 73-88.
- Segura, Ramiro. *Vivir afuera. Antropología de la experiencia urbana*. UNSAM Edita, 2017.
- Sistema de Información Cultural de la Argentina (SINCA). *Hacer la cuenta. La gestión cultural pública de la Argentina a través del presupuesto, la estructura institucional y la infraestructura*. 2010. www.sinca.gov.ar.
- _____. *Coyuntura cultural. Gasto y empleo público cultural*. Año 11, núm. 24, 2019.
- _____. *Encuesta Nacional de Cultura. Caracterización de personas y organizaciones de la cultura en el contexto de covid-19*. 2020. www.sinca.gov.ar/VerDocumento.aspx?IdCategoria=4.
- Salas Tonello, Pablo. *El rol del Estado en las prácticas de reconocimiento artístico en la Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán (2002-2017)*. Tesis de Maestría en Sociología de la Cultura y el Análisis Cultural (IDAES-UNSAM), 2018.
- Tríbullo, Juan Antonio. *Tucumán es teatro*. Ed. Instituto Nacional del Teatro, 2006.
- _____. "Gratificaciones y desventuras de un investigador: rescate y revalorización de Cañas y trapiches de Alberto García Hamilton". *La Quila. Cuadernos de Historia del Teatro*, Núm. 1, 2009, págs. 101-12.
- Uhart, Hebe. *De la Patagonia a México. Crónicas de viaje*. Adriana Hidalgo Editora, 2019.
- Ure, Alberto. *Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura*. Editorial de la Biblioteca Nacional, 2012.