

Reconfiguración del teatro independiente a través de los años

FUKELMAN, María / Universidad de Buenos Aires - CONICET -
mariafukelman@gmail.com

Eje: Estudios Comparados de Teatros y Teatralidades Modernas y Contemporáneas / Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: Teatro independiente – Estado – Argentina

Resumen

Se considera que el teatro independiente surgió en la ciudad de Buenos Aires en 1930, a partir de la fundación del Teatro del Pueblo¹. A este concepto lo definí en mi tesis de doctorado (2017, luego reelaborada en Fukelman, 2022), donde estudié su período inicial (1930-1944), como una categoría política que dio cuenta de un modo de producir y de concebir el teatro que pretendió renovar la escena nacional de tres maneras: se diferenció del teatro que ponía los objetivos económicos por delante de los artísticos; se propuso realizar un teatro de alta calidad estética; careció de fines lucrativos. En este sentido, se constituyó como una práctica colectiva y contestataria —dado que se opuso al *statu quo* del teatro de aquellos años e impulsó una organización anticapitalista—, pero también heterogénea, ya que se mostró como un enraizado complejo y rico en su diversidad.

Son muchos los motivos por los que considero que el teatro independiente sigue vivo en la actualidad, existe. Sin embargo, lo que representa ese sintagma ha ido mutando con cada época. De acuerdo con esta premisa, la propuesta del presente trabajo será analizar qué características se fueron transformando (y por qué) y cuáles permanecieron; es decir, proponer un diálogo entre ambas épocas (que por supuesto es arbitrario y forma parte de un trabajo inacabado y en proceso, en tanto que pasaron muchos años y muchos teatros independientes), en el marco del Teatro Comparado.

¹ No obstante, la necesidad de renovar el teatro ya había sido manifestada por otras figuras y grupos. Los primeros conjuntos que se conformaron (los antecedentes del Teatro del Pueblo: Teatro Libre, 1927; TEA, Teatro Experimental de Arte, 1928; La Mosca Blanca, 1929; y El Tábano, 1930; y anteriormente, las compañías Renovación, La Plata, 1926; y Martín Pescador) pretendieron llevarla a la práctica pero no tuvieron demasiado éxito. El Teatro del Pueblo fue el primero que alcanzó continuidad en el tiempo y por eso la crítica especializada coincidió en considerarlo como el primer teatro independiente de Buenos Aires.

Por un tema de tiempo y espacio me voy a abocar solo a una serie de problemas que existieron en los primeros años de teatro independiente, a fin de compararlos con algunos de los que observo en el presente: la relación con el Estado, la concepción de los hacedores de teatro independiente como trabajadores y las posibles corrientes internas dentro del teatro independiente. Trataré de brindar ejemplos de diversos teatros independientes históricos, abonando con la práctica a la heterogeneidad que me interesa plantear desde la teoría, ya que la historiografía tradicional tendió a ocuparse de un único teatro (el Teatro del Pueblo) y a considerar al resto como epígonos suyos.

Teatro independiente, Estado, trabajo y grietas

Tradicionalmente se ha dicho que el teatro independiente no tenía ningún vínculo con el Estado. Esto se talló como una verdad en piedra, en especial por las declaraciones de los protagonistas. Sin ir más lejos, el cuarto artículo de los estatutos del Teatro del Pueblo manifestaba: “El Teatro del Pueblo es independiente y no podrá aceptar subvenciones en dinero efectivo ni ninguna clase de vínculo o negocio con el Estado, empresas comerciales o personas que traben su libre desarrollo o acción” (en Larra, 81). A pesar de estas palabras, que representaron el alma máter del concepto de “teatro independiente”, la afirmación no se llevó, tan estrictamente, de la teoría a la práctica. Aunque trascendió, a través de los años, cierta imagen “pura” del Teatro del Pueblo como el ejemplo de independencia dentro del movimiento de teatros independientes, este conjunto pionero aceptó las cuatro salas que el Estado le cedió. La más importante fue la adoptada en 1937, en el edificio de Av. Corrientes 1530, pero antes había obtenido tres más. Tampoco fue el único. La Agrupación Artística Juan B. Justo usufructuó durante diez años la sede que la Municipalidad le concedió; y La Máscara hizo lo propio por cuatro temporadas. Si bien es cierto que, en 1943, los tres teatros fueron desalojados de maneras violentas —principalmente, el Teatro del Pueblo—, el hecho de que alguna vez hubieran adquirido las salas marca una relación y, al mismo tiempo, una diferencia respecto de otros grupos, como el Teatro Popular José González Castillo, que intentó hacerse de una durante mucho tiempo, sin ningún tipo de éxito.

A su vez, el movimiento de teatros independientes se organizó colectivamente con el objetivo de pedirle cosas al Estado desde 1956² a partir del Memorial del Teatro Independiente a las Autoridades Nacionales, redactado por la Comisión de Relaciones del Teatro Independiente con el Estado (integrada

² Los agrupamientos dentro del movimiento de teatros independientes habían comenzado en 1938 con la Primera Exposición de Teatros Independientes, de la que participaron el Teatro Juan B. Justo, el Teatro del Pueblo, el Teatro Íntimo de La Peña y el Teatro Popular José González Castillo.

por Pedro Asquini, Marcela Sola, Aurelio Ferretti, Oscar Ferrigno y Onofre Lovero). Algunas de las medidas más importantes que se solicitaron desde ese documento (y que se puede ver en Risetti, 322-337) fueron la constitución de un fondo de crédito y fomento teatral independiente a modo de apoyo financiero; la cesión de locales donde actuar y ensayar; la instalación, en forma permanente, de anfiteatros en plazas y lugares públicos; la construcción de la Casa del Teatro Independiente (para que allí funcionaran un taller-escuela para los teatros independientes y la sede de la FATI); el emplazamiento de una Universidad Popular de Teatro (con el correspondiente plan didáctico entregado para tal fin); y el apoyo a los teatros independientes en los distintos puntos del país.

Más allá de los casi nulos resultados que pudieran tener estos pedidos, lo que me interesa es que en ese entonces se puso sobre la mesa algo que en la actualidad se considera casi una obviedad: que el teatro independiente necesita del Estado. Esto quedó ratificado en la historia reciente a partir de la sanción de la Ley 24.800, de 1997, conocida como la Ley Nacional del Teatro, que instauró que la actividad teatral, por su contribución al afianzamiento de la cultura, iba a ser objeto de la promoción y el apoyo del Estado Nacional, y que proclamó la creación del Instituto Nacional del Teatro como ente autárquico en jurisdicción de la Secretaría de Cultura³ de la Presidencia de la Nación. En la ciudad de Buenos Aires, se creó Proteatro en 1999, un programa que depende del Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, y que fomenta, propicia y protege el desarrollo de la actividad teatral no oficial de Buenos Aires a través de distintas líneas de subsidio. Estas novedades (entre otras, como la puesta en vigencia de la Ley 2.264, de Mecenazgo, para la ciudad de Buenos Aires, en 2006) contribuyeron a generar mayores vínculos entre el Estado y los teatros independientes⁴. Otra cuestión que también, indirectamente, fomentó una mayor demanda de subsidios fue la Tragedia de Cromañón, ocurrida en diciembre de 2004 y que dejó un saldo de 194 muertos y de miles de heridos⁵. A partir de ese suceso, el gobierno clausuró una gran cantidad de lugares que no cumplían — al igual que

³ El 7 de mayo de 2014, la presidenta Cristina Fernández de Kirchner creó el Ministerio de Cultura de la Nación, organismo del que pasó a depender el INT. El 5 de septiembre de 2018, el presidente Mauricio Macri degradó el ministerio al rango de secretaría dentro del Ministerio de Educación (renombrado Ministerio de Educación, Cultura, y Ciencia y Tecnología). Al asumir el gobierno de Alberto Fernández en diciembre de 2019, Cultura volvió a ser Ministerio.

⁴ Acá me gustaría aclarar la importancia de la territorialidad, es decir, yo hablo desde y sobre la ciudad de Buenos Aires, es esperable que lo que digo no sea representativo de lo que pasa en las otras provincias.

⁵ En la noche del 30 de diciembre de 2004, mientras transcurría un recital de la banda de rock Callejeros en la discoteca República Cromañón, ubicada en el barrio de Balvanera, se suscitó un incendio que provocó una de las mayores tragedias no naturales de la Argentina. El incendio causó, además de las numerosas muertes y heridas, importantes cambios políticos y culturales. Entre ellos, la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires destituyó, mediante un juicio político que culminó el 7 de marzo de 2006, al entonces jefe de gobierno, Aníbal Ibarra, por considerarlo responsable político de la tragedia.

Cromañón— con la reglamentación vigente y luego trabajó para endurecer las leyes. Este hecho fue perjudicial para muchas pequeñas salas de teatro independiente, que no podían cumplir con los nuevos requisitos de habilitación. De la lucha que emprendieron los teatristas dueños de pequeñas salas independientes surgió, en 2010, ESCENA (Espacios Escénicos Autónomos), una asociación civil sin fines de lucro cuyo objetivo inicial fue dinamizar los procesos de gestión de espacios emergentes de las artes escénicas de la ciudad de Buenos Aires que compartían una problemática similar, en relación con su habilitación legal, para obtener el libre funcionamiento. En 2012, Rubén Sabadini, cuyo teatro Vera Vera formaba parte del colectivo ESCENA, lo resumía así:

...soy ferviente creyente de que hay que tener relaciones con el Estado, puesto que el Estado genera obligaciones onerosas sobre los espacios. (...) Hasta que no vinieron a obligarme, yo mantenía el espacio 100% independiente, entonces, decidí autoconcederme el derecho a los subsidios (en Soto: s/p).

Entonces, si bien hasta hace algunas décadas atrás la idea de necesitar al Estado podía ser relativamente opcional (tal como postuló Sabadini), ahora ya no es así. Y fundamentalmente la pandemia por el Covid 19 puso en evidencia la precariedad de las condiciones laborales de los hacedores de teatro independiente y lo indispensable que fue el Estado en una situación extraordinaria.

Hay numerosos trabajos de investigadores y periodistas que hicieron foco en lo sucedido en el campo teatral durante la cuarentena que impedía el normal funcionamiento del sector y en las ayudas que llegaron (o no llegaron) desde el Estado. Entre ellas, se destaca principalmente la labor del Estado nacional, bajo la gestión del presidente Alberto Fernández, que no solo congeló el precio y prorrogó por seis meses los contratos de alquiler, impidió el corte de servicios por falta de pago, abrió una línea de créditos a micros, pequeñas y medianas empresas, y brindó el IFE (Ingreso Familiar de Emergencia) y el ATP (Asistencia de Emergencia al Trabajo y la Producción), en tanto medidas generales que no necesariamente impactaron sobre los hacedores de teatro independiente, sino que, especialmente para el sector cultural, habilitó el Fondo Desarrollar, dirigido a establecimientos con una capacidad menor a 300 localidades, relanzó el programa Puntos de Cultura, existente desde 2011, que se redireccionó hacia la adaptación de los espacios culturales y comunitarios al uso de las tecnologías, y lanzó desde el INT el Plan Podestá (en varias etapas). También salieron los programas Sostener Cultura I y II, Fortalecer y Reactivar. En lo que respecta al gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, solo hubo un incremento en los montos de las líneas de subsidios ya existentes de Proteatro. Como no voy a profundizar en la temática, me importa mencionar los artículos de Karina Mauro, “Trabajo y Artes del Espectáculo en la Ciudad de Buenos Aires. Precariedades y contradicciones que reveló la pandemia” (2022); María Daniela Yaccar, “Coronavirus: la crisis del teatro independiente” (2020) y “El nuevo

panorama teatral en la pandemia” (2021); Daniel Gaguine, “El teatro independiente no tiene nada que festejar en su día” (2020); Diego Viquez y Ezequiel Perteagudo, “Políticas públicas que promueven la recuperación del teatro independiente” (2023); Pablo Salas Tonello, “Futuro imperfecto. Crisis, desafíos y oportunidades del teatro de Tucumán frente a la pandemia del Covid-19” (2022); Maximiliano de la Puente, “Trabajo en pandemia: Teatro independiente y COVID” (2020); y Mariana del Mármol y Juliana Díaz, “Precariedad, crisis y nuevas miradas sobre el Estado Condiciones de trabajo en el ámbito teatral platense antes y durante la pandemia” (2020). A ellos remito para un análisis más pormenorizado de lo sucedido en el período 2020- 2021.

Es interesante pensar cómo aquellos elementos que representaban libertades para los teatristas independientes terminaron convirtiéndose en opresores. Es decir, aunque se ejerce mucha autonomía al resistirse a ser mercantilizado (es poderoso y liberador decir “hago lo que quiero” / “no me importa la plata” / “disfruto de mi tarea”), el teatrista sufre una gran flexibilidad laboral que se pone en evidencia mucho más en situaciones como esta, donde queda desprotegido y sin poder reclamar. El artista se ha convertido en el prototipo del trabajador flexible y precario: no hay separación entre el tiempo de trabajo y el tiempo de ocio, y se necesitan muchos trabajos para vivir (pluriempleo), por lo que, lejos de ganarle al sistema, termina respondiendo a lo que el sistema capitalista neoliberal desea para sus víctimas (cfr. Basanta y Del Mármol, 2017). En este sentido, si bien se crearon numerosos colectivos (antes y después de la pandemia) para paliar la crisis en conjunto, todavía hay varios desafíos por delante para mejorar las altas condiciones de informalidad que quedaron a la vista en el sector⁶. Karina Mauro lo plantea así:

En definitiva, los esfuerzos, aún inarticulados, llevados adelante durante la pandemia, dejan al descubierto que el trabajo artístico es un campo prolífico que necesita datos cuantitativos y herramientas conceptuales que propicien un conocimiento cualitativo del fenómeno, con el fin de poder operar sobre el mismo en situaciones de emergencia como la actual, pero también en la normalidad. Si ya se posee una certeza indiscutida respecto de la existencia de una economía alrededor del trabajo artístico autogestionado, queda por indagar cuáles son sus leyes y cuáles sus condiciones de producción, cuál es la relación capital-trabajo y qué agentes ocupan esos lugares, y cuáles son las obligaciones de los espacios, además de sus derechos. Y aún más, ¿puede existir la industria del espectáculo sin artistas? ¿Qué sucedería con el circuito alternativo si lxs artistas se negaran a trabajar de manera gratuita? ¿Por qué no lo hacen? (s/p).

⁶ Es importante señalar, sin embargo, que esta situación de informalidad compete a buena parte de la sociedad actual, no solo a los artistas. Los trabajos en relación de dependencia ya no son la mayoría, ahora prima la “autoexplotación monotributista” (como la llamó el comediante Federico Simonetti en una entrevista radial del 24/09/23), lo que desemboca en que gran parte de los argentinos y las argentinas se encuentren “en situación de liberalismo” (también en términos de Simonetti).

Del Mármol y Díaz también hacen sus aportes:

La crisis derivada de la pandemia ha impulsado a este colectivo a profundizar sus vías de organización. (...) Estos procesos han permitido a los/as teatristas avanzar en ciertas estrategias de articulación entre entidades del Estado y representantes de las organizaciones de artistas, tanto para la distribución de recursos entre quienes se encuentran en situaciones más vulnerables como para el diseño de proyectos que permitan regulaciones y políticas de mayor alcance para los/as distintos/as integrantes del sector. Queda, sin embargo, mucho camino por recorrer. Tanto respecto de la autopercepción de los/as teatristas como trabajadores/as y la consolidación de sus organizaciones más allá de las urgencias como de la mirada que los organismos del Estado tienen respecto de la producción artística autogestiva (26).

Porque, como sostiene De la Puente, se trata “quizás, aunque no solamente, de evidenciar más claramente sus condiciones laborales y de producción, para que sea un poco menos desigual e injusto de lo que es hoy” (s/p).

También hay que destacar que los debates acerca de si los integrantes del teatro independiente eran trabajadores o no lo eran no es un tema nuevo. La profesionalización del campo implicó muchas rupturas y diferentes formas de transitar las tensiones. Durante los primeros años, el hecho de que los hacedores de teatro independiente no pudieran vivir de su trabajo no se tomaba como una cuestión a resolver, sino que se veía como algo dado, como una característica propia de la práctica. Por ejemplo, cuando el teatro Espondeo, en 1941, lanzó una convocatoria en el diario para invitar a gente que quisiera actuar, lo hizo avisando que el trabajo no iba a ser remunerado. Pero ya a fines de 1942 un grupo de veintidós integrantes abandonó el Teatro del Pueblo por no poder acceder a la profesionalización (entre otros motivos). Estaban en desacuerdo con la medida que impedía fijar un sueldo para el personal. Sobre esto:

Don Leónidas señalaba que tomar una medida en este sentido, equivalía a un proceso de comercialización del teatro, que involucraría una pérdida de identidad y una asimilación al resto de las expresiones dramáticas que pululaban por Buenos Aires, y contra las que el Teatro del Pueblo alzó su voz (Fos: 313).

Y esta problemática se fue intensificando con los años: en el teatro IFT comenzaron los reclamos en 1949 pero no fue hasta 1957 que una porción grande del conjunto desertó por esta razón.

Algo similar sucedió con la rotación de los teatristas por los distintos circuitos artísticos. Mientras existieron integrantes de grupos que actuaban simultáneamente en el teatro profesional y el teatro independiente, como Milagros de la Vega y Carlos Perelli, fundadores, en 1935, del Teatro Íntimo de La Peña (y además se propusieron tender puentes entre ambos, ya sea llevando a Roberto Arlt al teatro profesional o invitando a reconocidas compañías a presentarse en su teatro independiente), hubo otros, como el Teatro del Pueblo que rechazaron al teatro profesional desde sus estatutos fundacionales. Su artículo quinto decía:

Considerando que el teatro comercial y negándose a la representación de las obras de aquellos envileciendo en la mayoría de los casos, la mentalidad y el sentimiento del pueblo, al margen de todo ideal, el Teatro del Pueblo reducirá a lo estrictamente indispensable sus relaciones con las organizaciones teatrales, comerciales y gremiales, prohibiéndose el ingreso de los actores y auxiliares del teatro comercial y negándose la representación de las obras de aquellos autores que solo vieron en el teatro una provechosa industria (en Larra, 81).

Leónidas Barletta continuó firme en sus ideas hasta casi el final de sus días. Incluso cuando se sumaron la televisión y, con ella, las publicidades como nuevas posibilidades de trabajo, se volvió a oponer a que actores del teatro independiente participaran de estos nuevos esquemas:

Después vinieron los otros teatros independientes. Teatros independientes que querían profesionalizarse. Yo les dije lo que hablábamos al principio; les dije: Nosotros no podemos hacer esto porque en este ambiente es complicidad, no es de ninguna manera una independencia; de manera que Uds. después van a tener que ir a pasar avisos de hojitas Gillette o van a tener que ir a hacer de modelo para tal o cual jabón o de cualquier cosa (en Raviolo, 17).

En esta cita, uno de sus destinatarios ocultos era Carlos Gorostiza, quien se ganaba la vida haciendo publicidades. Para algunos investigadores, el inicio de la televisión (en 1951) le quitó público al teatro independiente y lo desplazó. Lo mismo manifestó Víctor Kon, integrante de la comisión directiva del teatro IFT y secretario de la FATI (Federación Argentina de Teatros Independientes):

...ya desde la segunda mitad de la década del 50, empezó a jugar la presencia de la televisión, y eso influyó muchísimo. Hay que tomar en cuenta que el teatro independiente generó, no solamente instituciones, sino también artistas de valía. Muchos de esos artistas de valía quisieron pasar a la tele y eso provocó muchos conflictos dentro de las instituciones. En cierto modo, yo creo que era una lucha equivocada, pero el tema era no dar el brazo a torcer al teatro y a la televisión "profesional". Profesional era una mala palabra. No era profesional aquel que se dedicaba de lleno a la profesión, sino que significaba "mal teatro", y en cierto modo una traición a los principios del teatro independiente (en Fukelman, 2014: s/p).

En la actualidad, con la intensificación del "teatro comercial de arte" (donde los productores no solo tienen la finalidad de ganar dinero, sino que también apuestan grandes inversiones a textos de alta calidad, generalmente extranjeros, y a elencos de excelencia) que se produjo en Buenos Aires, cada vez son más frecuentes los casos de artistas del teatro independiente que son llamados a dirigir al teatro profesional. Según Jorge Dubatti: "Esto habla de cambios estéticos e ideológicos en el teatro argentino, propiciados por el crecimiento de la escena comercial porteña en los últimos siete años, cada vez más estrechamente ligada a las redes de globalización, los mercados internacionales y la formación de un público transnacional" (58). También sucede que obras ya probadas en el circuito teatral independiente son convocadas a completar sus temporadas en el teatro empresarial, como sucedió recientemente con

El brote, de Emiliano Dionisi, y su paso del emblema Teatro del Pueblo⁷ al Maipo. A la televisión, por su parte, fueron convocados en las últimas décadas grandes actores y actrices que se iniciaron en el teatro independiente, como Alberto Ajaka y Pilar Gamboa. Allí desarrollaron fructíferas carreras. Pero desde hace algunos años, la magia de las ficciones en la televisión de aire se fue apagando: mientras en 2013 se emitieron 34 tiras, en 2020 se produjo solo una, que fue levantada a los 36 episodios.

Sin embargo, la grieta interna dentro del teatro independiente por las diversas formas de asumir el trabajo, aunque con menos ruido que antaño, continúa vigente. Algunos teatristas se apuntan dentro del teatro independiente porque lo consideran una elección, un fin en sí mismo; otros lo toman como un paso intermedio para pasar a otro circuito o entienden que están en ese campo porque no tienen otras opciones. Nayla Pose, directora de El Brío, advierte, en una entrevista personal que le realicé el 20/09/23, que hay nuevas generaciones de teatristas que se inician en el teatro independiente pero que, al querer profesionalizarse, se manejan con leyes más vinculadas a la mercantilización, al marketing, sosteniendo la forma pero generando un vaciamiento de contenido, algo típico de los movimientos de derecha que avanzan cada vez más en nuestro país fruto de la situación económica crítica. La malaria, entonces, hace que la necesidad de pertenecer, de ingresar a determinado circuito, de ser conocido, se profundice. Las redes sociales⁸, vehículos para difundir el trabajo, mostrarse, “venderse”, generan una hiperexposición que impacta en la cultura independiente. Porque una cosa es comunicar un proyecto y otra cosa es trabajar el marketing de un proyecto. Así, concluye Pose, ante el hambre, ante la necesidad de profesionalizarse, mucha gente no investiga, no produce lenguaje, no crea, va a lo seguro para que funcione: la mercantilización del arte produce una mercancía donde antes había un alma, donde antes una creación genuina.

En relación al avance de las derechas que menciona la entrevistada, me resulta fundamental contrastar el breve período de la actualidad del que dí cuenta en este trabajo: mientras que en 2020 se pedía más Estado para atenuar los efectos de la pandemia, en el corriente 2023, el candidato más votado en las elecciones PASO, luego revalidado para competir en un balotaje al salir segundo en las recientes elecciones generales, anuncia que, entre otras tantas medidas en contra del pueblo argentino, achicará el Estado a su mínima expresión. Queda por delante la resolución del suceso y saber si, haciendo caso a la frase de Osman Lins que citó la colega María Emilia Vico (Universidad Nacional del Rosario) en su trabajo presentado inmediatamente anterior al mío durante la mesa que compartimos en el XI Congreso

⁷ Si bien tiene el mismo nombre y se inscribe dentro de la misma tradición, el Teatro del Pueblo que existe hoy no es el mismo que dejó Leónidas Barletta.

⁸ Sobre las redes sociales, me pregunto (a partir de una hipótesis aún no explorada) si se podría pensar que operan de una forma similar a como lo hacía la televisión antes.

Argentino Internacional de Teatro Comparado: “Uma formiga não come um cão, mas seiscentas mil comem um leão”.⁹

Palabras finales

A lo largo de este trabajo realicé un recorrido de ida y vuelta entre ayer y hoy para dar cuenta de distintos problemas del teatro independiente que tienen puntos en común a pesar de los años. Específicamente, me centré en la relación con el Estado, la concepción de los hacedores de teatro independiente como trabajadores y las posibles corrientes internas dentro del teatro independiente.

La intención no fue decir que lo que antes era de una manera ahora es de otra, neutralizando las particularidades de cada época. Al contrario: me interesó mostrar debates con raíces comunes pero contextos diferentes con el propósito de problematizar tanto la historia del teatro independiente como la actualidad, a fin de seguir pensando sobre una forma de hacer y de pensar el teatro argentino que, con rupturas y continuidades, está más vivo que nunca.

⁹ “Una hormiga no se come un perro, pero seiscientos mil se comen un león” (traducción hecha por mí). La referencia se vuelve evidente para el público argentino porque el candidato liberal de extrema derecha, Javier Milei, se hace llamar El León.

Bibliografía

- Basanta, Leonardo y Del Mármol, Mariana. “¿Y si lo hobby habita lo profesional? Apuntes sobre el trabajo en el teatro independiente platense” en Paula Ansaldo, María Fukelman et al (comp). *Teatro independiente. Historia y actualidad*. Ediciones del CCC, 2017, pp. 185–196.
- De la Puente, Maximiliano. “Trabajo en pandemia: Teatro independiente y COVID”. *Revista Funámbulos*, año 23, número 53, primavera 2020. Disponible en: <https://online.fliphtml5.com/pnxpk/lvix/#p=22>.
- Del Mármol, Mariana y Díaz, Juliana. “Precariedad, crisis y nuevas miradas sobre el Estado Condiciones de trabajo en el ámbito teatral platense antes y durante la pandemia”. *RELACult – Revista Latino-Americana de Estudios em Cultura e Sociedade* Vol. 6, no 02, mai-ago. 2020, pp. 1-30.
- Dubatti, Jorge. *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*. Biblos, 2012.
- Fos, Carlos. “Leónidas Barletta: el actor en el mundo del Hombre de la Campana” en Jorge Dubatti (coord.). *Historia del actor II. Del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*. Colihue, 2009, pp. 307–324.
- Fukelman, María. *Hacia una historia integral del teatro independiente en Buenos Aires (1930-1944)*. Ediciones Karpa, 2022.
- . “Víctor Kon: ‘No había real conciencia de la misión de la FATI’” en La revista del CCC n° 21, Jul. – Dic. 2014. Disponible en www.centrocultural.coop/revista/21/victor-kon-no-habia-real-conciencia-de-la-mision-de-la-fati.
- Larra, Raúl. *Leónidas Barletta. El hombre de la campana*. Ediciones Conducta, 1978.
- Mauro, Karina. “Trabajo y Artes del Espectáculo en la Ciudad de Buenos Aires. Precariedades y contradicciones que reveló la pandemia”. *Trabajo y sociedad* Vol. 23 n° 38, ene. 2022.
- Raviolo, Juan. “Leónidas Barletta y el Teatro del Pueblo”. *Teatro '70* Vol. 26–29, Abr. – May. 1972, pp. 7–19.
- Risetti, Ricardo. *Memorias del Teatro Independiente Argentino 1930-1970* Buenos Aires. Corregidor, 2004.
- Salas Tonello, Pablo. “Futuro imperfecto. Crisis, desafíos y oportunidades del teatro de Tucumán frente a la pandemia del Covid-19” en *Avances* n° 31, 2022. Disponible en <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/37688/38214>.
- Vico, María Emilia. “El teatro en Osman Lins”. Ponencia presentada en el XI Congreso Argentino Internacional de Teatro Comparado, organizado por ATEACOMP, 22 de septiembre de 2023.

Fuentes

- Raviolo, Entrevista a Federico Simonetti, ¿Cómo la ves? Radio Futurock, 24 de septiembre de 2023.
- Entrevista a Nayla Pose realizada por mí, 20 de septiembre de 2023.
- Gaguine, Daniel. “El teatro independiente no tiene nada que festejar en su día” en *El caleidoscopio de Lucy*, 30 de noviembre de 2020. Disponible en <https://elcaleidoscopiodelucy.com/politica-y-actores/el-teatro-independiente-no-tiene-nada-que-festejar-en-su-dia/>.

- Perteagudo, Ezequiel y Viquez, Diego. “Políticas públicas que promueven la recuperación del teatro independiente” en *APU. Agencia Paco Urondo*, 9 de julio de 2023. Disponible en <https://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/politicas-publicas-que-promueven-larecuperacion-del-teatro-independiente>.
- Soto, Ivanna. “Teatro, más allá de las categorías” en *Ñ*, 23 de octubre de 2012. Disponible en https://www.clarin.com/teatro/festival-escena-sabadini-herrera-pose_0_HJvL4P0ow7g.html.
- Yaccar, María Daniela. “El nuevo panorama teatral en la pandemia” en *Página 12*, 6 de febrero de 2021. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/322043-el-nuevo-panorama-teatral-en-la-pandemia>.
- . “Coronavirus: la crisis del teatro independiente” en *Página 12*, <https://www.pagina12.com.ar/264752-coronavirus-la-tesis-del-teatro-independiente>.