

Universidad de Buenos Aires

Facultad de Ciencias Económicas

Escuela de Estudios de Posgrado

Maestría en Administración de Organizaciones del
Sector Cultural y Creativo

Lic. Raúl S. Algán

Cooperación Cultural Internacional en las artes escénicas

El caso Ciudad Autónoma de Buenos Aires y Catalunya

1. Portada

Autor: Lic. Raúl S. Algán

Director: Dr. José Miguel Onaindia

Co-Director: Mg. Santiago Koval

Universidad de Buenos Aires, Facultad de ciencias Económicas, Escuela de Estudios de Posgrado.

Maestría en Administración de Organizaciones del Sector Cultural y Creativo

Año: 2015

Contenido

| | |
|---|----|
| 1. Portada..... | 4 |
| 2. Lista de Siglas o Abreviaturas: | 8 |
| 3. Agradecimientos | 9 |
| 4. Introducción..... | 10 |
| 5. Estado de la cuestión..... | 13 |
| 5.1 Contexto sociocultural..... | 13 |
| 5.1.1. El efecto de las vanguardias históricas | 15 |
| 5.1.2. La década del sesenta..... | 16 |
| 5.2. Contexto normativo y relaciones internacionales..... | 18 |
| 5.3 Las artes escénicas | 23 |
| 5.3.1. Drama moderno y drama simbólico..... | 25 |
| 5.4. Consideraciones finales | 29 |
| 6. Marco Teórico | 32 |
| 6.1. Cooperación Internacional..... | 32 |
| 6.1.1. La cultura en la CCI..... | 34 |
| 6.1.1.1. El enfoque antropológico | 34 |
| 6.1.1.2. El enfoque económico..... | 36 |
| 6.1.1.3. La definición de UNESCO..... | 39 |
| 6.1.2. Marco legal de aplicación de la CCI..... | 41 |
| 6.1.2.1. La cultura en la Constitución Nacional..... | 42 |
| 6.1.2.2. Tratados, declaraciones y normas conexas a la CCI..... | 44 |
| 6.1.2.3. Marco normativo de la CCI entre Argentina y España | 49 |
| 6.1.3. CCI aplicada a las artes escénicas: Las redes culturales | 54 |
| 6.2. Artes Escénicas y Mercado Teatral..... | 56 |
| 6.2.1. El espacio teatral, la obra de teatro y los agentes del campo teatral..... | 56 |
| 6.2.1.1. El teatro como factor homeostático de la identidad cultural | 61 |
| 6.2.2. Mercado teatral porteño | 63 |
| 6.2.2.1. Producción..... | 66 |
| 6.2.2.2. Circulación | 68 |
| 6.2.2.3. Recepción..... | 73 |
| 6.2.2.4. Instituciones relacionadas al mercado teatral | 74 |
| 6.2.3. Presupuestos económicos que influyen en el mercado teatral..... | 75 |
| 6.2.3.1. Ingresos y costos..... | 76 |
| 6.2.3.2. Construcción del valor y fijación de precios | 78 |
| 6.3. Consideraciones finales | 80 |

| | |
|---|-----|
| 7. Metodología..... | 85 |
| 7.1. Abordaje General | 85 |
| 7.2. Formulación del Problema y definición de variables | 86 |
| 7.2.2. Objetivos Generales y Específicos | 87 |
| 7.3. Sistema de Categorías..... | 87 |
| 7.4. Universo..... | 89 |
| 7.5. Unidad de Análisis | 89 |
| 7.6. Instrumento de medición: Fichas | 90 |
| 8. Análisis del teatro catalán en CABA..... | 97 |
| 8.1. Universo y abordaje general del análisis | 97 |
| 8.2. Aclaraciones Metodológicas | 97 |
| 8.3. Aspectos de contenido | 99 |
| 8.4. Datos económicos, caudal de espectadores y funciones | 107 |
| 8.5. Relación de las obras con el mercado teatral porteño..... | 118 |
| 8.6. Consideraciones finales | 120 |
| 9. Conclusiones..... | 122 |
| 9.1. Recomendaciones | 124 |
| 9.2. Futuras líneas de investigación | 126 |
| 10. Bibliografía:..... | 127 |
| 11. Anexos..... | 133 |
| Anexo 1: Declaración de los Principios de la Cooperación Cultural Internacional | 133 |
| Anexo 2: Relación de declaraciones, tratados y acuerdos firmados | 136 |
| Anexo 3: Información solicitada por Ley 104 de acceso a la información pública. | 139 |
| Anexo 4: Entrevista a Mónica Guariglio..... | 146 |
| Anexo 5: Entrevista a Jordi Amor..... | 152 |
| Anexo 6: Ficha de Análisis Modelo..... | 156 |
| Anexo 7: Tabla general de fichas de análisis..... | 161 |
| Anexo 8: Lluvia | 173 |
| Anexo 9: El Método Grönholm | 175 |
| Anexo 10: Sit | 191 |
| Anexo 11: Hija de la dictadura argentina | 194 |
| Anexo 12: La plaza del diamante..... | 196 |
| Anexo 11: Sotano..... | 202 |
| Anexo 12: Ramón | 205 |
| Anexo 13: Móvil..... | 206 |
| Anexo 14: La historia del Señor Sommer | 207 |

| | |
|---|-----|
| Anexo 15: Cancún..... | 209 |
| Anexo 16: Palabras Encadenadas | 214 |
| Anexo 17: La cabeza en las nubes | 215 |
| Anexo 18: Forever Young | 217 |
| Anexo 19: Constitución del CTA (Teatros miembros de ARTEL)..... | 225 |

2. Lista de Siglas o Abreviaturas:

AADET: Asociación Argentina de Empresarios Teatrales.

ACTORES: Asociación Argentina de Actores

AECID: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.

ARGENTORES: Sociedad General de Autores de la Argentina

ARTEI: Asociación Argentina del Teatro Independiente.

CABA: Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

CCI: Cooperación Cultural Internacional.

CTA: Circuito Teatral Alternativo.

CTE: Circuito Teatral Empresarial.

CTO: Circuito Teatral Oficial.

CTBA: Complejo Teatral de la Ciudad de Buenos Aires

INT: Instituto Nacional de Teatro

FNA: Fondo Nacional de las Artes.

OEA: Organización de Estados Americanos.

OEI: Organización de Estados Iberoamericanos.

ONU: Organización de las Naciones Unidas.

PROTEATRO: Instituto para la Protección y Fomento de la Actividad Teatral No Oficial de la Ciudad de Buenos Aires

SADAIC: Sociedad Argentina de Autores y compositores de Música.

TNC: Teatro Nacional Cervantes

UNESCO: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

3. Agradecimientos

Haber transitado el proceso de escritura de esta investigación fue un trabajo arduo que me ha demandado mucho tiempo y energía. Si bien sería imposible agradecer a todas las personas que han colaborado en este proceso, deseo puntualizar en alguno de ellos y a través suyo, hacer mi agradecimiento extensivo a todos.

Deseo agradecer, primeramente, al Dr. José Miguel Onaindia por no haber dudado ni un instante en aceptar ser mi director de investigación. Junto a él, reconocerle al Mg. Santiago Koval la paciencia, el tiempo y el soporte académico-emocional que ha representado para mí a lo largo de toda la investigación. Claramente, de no haber sido por su guía constante, esta tesis no tendría el rigor que tiene.

A Eleonora Sucharczuk que fue, desde el minuto uno, mi acompañante de ruta en este camino. Su constancia y dedicación fueron un faro en los momentos de oscuridad. Le agradezco su compañía en este proceso y a través de ella a todos mis compañeros de cursada puesto que gracias a ellos esta ha sido una experiencia única. También debo agradecer al Dr. Héctor Schargorosky y en su nombre a Graciana Maro y Bruno Macari por la excelente labor que llevan adelante.

Al Sr. Josep Puig, President del Casal de Catalunya, y en su nombre a todo el equipo de esta institución, por haberme permitido bucear en el imaginario social catalán, intentando comprender su dinámica. También al Sr. Carlos Rottemberg y en su nombre a los socios de AADET por permitirme acceder a los archivos y datos de la institución. A la Dra. Mónica Guariglio y su equipo de colaboradores en la Dirección Nacional de Política Cultural y Cooperación Internacional. Al Sr. Carlos Moneta por su orientación. A Mónica D'Amato, Diego Levis, Debora Staiff y Gustavo Orza por obligarme a pensar.

Finalmente, a Tomas Villacian y Victoria Inostroza por su orientación en los aspectos legales, a Luciano Gilabert, Magdalena Berretta Miguez, Kiky y Genoveva Algán por su apoyo incondicional a este trabajo, a mis padres, mis hermanas, mi abuela y toda mi familia, suerte de receptáculo de mis inquietudes y desconciertos. A mis estudiantes (pasados, presentes y futuros) por incomodarme. A todos mis amigos, gracias por creer en mí y haber tolerado con estoica paciencia, el complejo proceso de escritura de esta tesis.

4. Introducción

Antonio Cunill Cabanellas (Barcelona, 1894) y Margarita Xirgu (Molins de Rei, 1888) no solo fueron fervientes difusores del catalanismo en el exilio sino, además, figuras clave para el desarrollo del teatro del Río de la Plata. Ambas personalidades construyeron puentes sólidos en las relaciones culturales entre la Buenos Aires y la Barcelona de principios del Siglo XX. Ambos fueron, además de actores y exiliados, figuras trascendentes que nos permiten hoy hablar de un mercado teatral y de una identidad teatral porteña como la conocemos, una identidad con fuertes lazos de herencia asociados a la cultura catalana.

Cabanellas fue el primer director que tuvo la *Comedia Nacional*, encargado de montar la obra *Locos de Verano* que vio la luz en 1936 inaugurando el *Teatro Nacional Cervantes*. Hoy el *Departamento de Artes Dramáticas* de la *Universidad Nacional de Artes* y una sala del *Complejo Teatral de Buenos Aires* llevan su nombre. Xirgu fue la actriz predilecta de Federico García Lorca. Fue, de hecho, la primera Bernarda Alba que el público de Buenos Aires (y del mundo) vio en un escenario. Hoy, la *Escuela Multidisciplinaria de Arte de Montevideo* y uno de los teatros porteños más tradicionales llevan su nombre¹.

La dinámica desarrollada de modo intuitivo por actores como Xirgu y Cabanellas influyó e impulsó el desarrollo de la actividad teatral en el Río de la Plata, que asumió décadas más tarde, en la década del sesenta, un nivel más formal e institucional mediante una proclama de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) llamada Cooperación Cultural Internacional (CCI).

Esta investigación se sitúa en el espacio de conversación que se ha desarrollado entre ambas culturas. Así, intentará dar cuenta del estado actual de los lazos que existen entre estas dos identidades culturales: la *catalana*; y la *porteña*. En particular, el trabajo explora la dinámica de la CCI entre la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) y Catalunya considerando a las artes escénicas y, más específicamente, a la actividad teatral como ámbito de aplicación.

¹ Nos referimos aquí al teatro Margarita Xirgu, sala principal del Casal de Catalunya en CABA.

La elección de este objeto de estudio está apoyada en la necesidad de valorizar herramientas alternativas que fortalezcan la producción escénica local. El mercado teatral porteño se caracteriza por ser una de las plazas hispanoparlantes más importantes y presenta procesos de producción que suelen ser desordenados, azarosos y fluctuantes. A fin de contrarrestar este efecto, buscaremos dar cuenta de cómo la CCI puede constituirse en un ámbito de fomento de la actividad teatral a partir de su análisis, planificación y ejecución.

En esta línea, definimos nuestra pregunta fundamental (*¿qué características posee la dinámica de la CCI entre la CABA y Catalunya?*) y la pregunta derivada (*¿cuál es su impacto en el mercado teatral porteño?*), pensando en la necesidad de encontrar tendencias y discrepancias en el objeto de estudio planteado. Por ello, nuestro objetivo general será analizar la dinámica de la CCI entre la CABA y Catalunya así como su impacto en el mercado teatral porteño considerando el período 2002 y 2012. En particular, nuestro objetivo específico consiste en mensurar qué porción del mercado teatral porteño se encuentra estimulado, influenciado o sostenido por la CCI.

Consideramos a Catalunya como espacio de observación pertinente para nuestro estudio dado que sus productos artísticos mantienen una lengua común, una cultura y una tradición que le dan sentido a su identidad. Por otro lado, consideramos pertinente a la CABA por el valor que representa la producción teatral de la ciudad, que es única en el país. Así, la calidad de las producciones culturales de ambos territorios permite establecer un vínculo coherente a los fines de esta investigación. En este sentido, dentro del imaginario cultural catalán se asocia, por reducción, a la teatralidad porteña con el teatro argentino. Es decir que, visto desde afuera, el *teatro argentino* acaba siendo sinónimo de *teatro porteño*. Mientras tanto, en la CABA, la teatralidad catalana es un gran conglomerado asociado a Barcelona y que descarta a Girona, Lleida y Tarragona.

De este modo, podemos identificar una cartografía teatral que no necesariamente está ligada a las fronteras políticas. Por lo tanto, intentaremos definir hasta qué punto la CCI ha sido eficaz en la difusión de las diversas identidades culturales que conforman el mosaico de imaginarios sociales de cada orilla, anclando el análisis en Buenos Aires.

Para llevar adelante esta tesis, hemos ordenado conceptos, ideas y relaciones que se distribuyen en cuatro partes.

Primero, el *estado de la cuestión* y el, *marco teórico* se ocupan de presentar un arqueo general de la cosmovisión cultural occidental abordando tres grandes ideas: cooperación internacional, artes escénicas y mercado teatral porteño. Segundo, el *análisis de datos* releva a través de la obtención estadística de tendencias, similitudes y discrepancias el comportamiento de las obras de teatro analizadas. Desde un punto de vista metodológico, recurrimos al análisis de contenido: la recolección de información a través de fichas y la construcción de un sistema de categorías que nos ayude a tensar teoría y práctica de un modo riguroso. Tercero, las *conclusiones* dan cuenta de los núcleos conceptuales de mayor relevancia y su consecuente contrastación empírica. Por último, *bibliografía* y *anexos* complementan la información necesaria para comprender el sentido global de estas páginas.

Mediante este recorrido, y con la necesidad de darle al mercado teatral porteño nuevas herramientas en aras de su profesionalización, desarrollamos esta tesis esperando que sirva para añadir envergadura crítica a su labor profesional en el ámbito de las artes escénicas.

5. Estado de la cuestión

5.1 Contexto sociocultural

Independientemente de la controversia académica respecto de la denominación del período sociocultural en que vivimos, el común denominador en el que coinciden los investigadores es el reconocimiento de un quiebre en la cosmovisión del mundo occidental durante la primera mitad del Siglo XX. Como sostiene Esther Díaz (2005): “se llame *modernidad líquida*, *posmodernidad*, *era digital* o *posindustrial*, *capitalismo tardío* o de cualquier otra manera, el nombre no hace al fenómeno”(p.11). Es, desde este aspecto, que se torna necesario describir el proceso de cambio para entender en qué estructura general de la relaciones entre Estados se promulga la declaración de Cooperación Cultural Internacional² (en adelante CCI).

Primeramente, corresponde desambiguar el concepto *Modernidad* de su interpretación histórica a la cultural. La pertinencia de esta necesidad está dada porque el perfil de la dinámica cultural actual está construida sobre las bases de aquello que Habermas (2006) llama *El proyecto de la Ilustración* esto es: “desarrollar una ciencia objetiva, una moralidad y leyes universales y un arte autónomo acorde con su lógica interna” (p.28). Sostiene Díaz (2005) que “el término *Moderno* se remite al Siglo V de nuestra era y significa ‘actual’” (p.15). Por su parte, Habermas (2006), por su parte, coincide con este presupuesto llamando la atención sobre el desprendimiento del factor temporal en el término *Moderno*. En este sentido, la primera acepción del término estuvo vinculada a un período histórico determinado. Sin embargo, “como periodización histórica, la Edad Moderna ya es pasado. Los historiadores la ubican entre los Siglos XV y XVIII³” (Díaz, 2005, p.16). Para terminar de definir el contraste, Díaz concluye que al hablar de *Modernidad* en el sentido que buscamos “nos referimos a un movimiento histórico cultural que surge en Occidente a parte del Siglo XVI y persiste hasta el XX” (p.16).

Aquí radica el punto de quiebre al que debemos arribar. Tanto para Díaz (2005) como para Habermas (2006) (y, como veremos más adelante, también para Bauman) la *Modernidad* se caracteriza por estar ligada a la idea de progreso iluminista y a la perfectibilidad del ser humano. Esta última noción es retomada del concepto que esboza

² Vid. declaración completa en Anexo I

³ En este punto Díaz se refiere al margen temporal entre la caída de Constantinopla en 1453 y la toma de la Bastilla en 1789.

Rousseau (2005) en su *contrato social* al mencionar que la libertad es la base de la racionalidad en la cual se encuentra el ánimo y la condición perfectible del hombre. Esta necesidad de mejora constante permite desarrollar las cualidades humanas apoyándose en el raciocinio (Rousseau, 2005). En ese margen temporal, Díaz (2005) sostiene que

el espíritu de las luces (...) defendió la idea progresista de la historia. Concibió la cultura conformada por tres esferas: ciencia, moralidad y arte. Estas esferas se validaban, respectivamente, por medio de la verdad, el deber y la belleza (p. 17).

Es, por tanto, en esta esfera del arte donde se va a producir el cambio que debilitará los cimientos de la *Modernidad* en su sentido iluminista que desarrollamos a continuación.

La fase artística del proyecto *Moderno* va a recibir, la responsabilidad de ser el motor de cambio de una sociedad en crisis. Serán, entonces, las vanguardias históricas las responsables de materializar este quiebre en contra de una convención considerada un factor clave de producción durante la revolución industrial: El tiempo. Así

La *modernidad* estética se caracteriza por actitudes que encuentra un centro común en una conciencia cambiada del tiempo. La conciencia del tiempo se expresa mediante metáforas de la vanguardia, la cual se considera como invasora de un territorio desconocido, exponiéndose a los peligros de encuentros súbitos y desconcertantes, y conquistando un futuro todavía no ocupado (Habermas, 2006, p. 21).

Así, corroboramos cómo esta idea de progreso iluminista comienza a verse erosionada por las vanguardias. Particularmente la vanguardia surrealista, que fue la última en surgir (y por tanto la que condensa las innovaciones de las anteriores), debido a que fue la política y socialmente más impactante. Este aspecto lo puntualiza Spector (1997) al sostener que “el movimiento debe su pervivencia a la extraordinaria amplitud de su imaginario, a haberse adscrito a una teoría que se movía entre el compromiso político y la defensa de la autonomía artística (...)” (p. 15). Pero, ¿autónomo de qué debía ser el arte? Básicamente debía serlo de las instituciones que legitimaban al arte como una obra estética dirigida a la burguesía y a los círculos de poder. Puntualmente, las vanguardias históricas se pronuncian “contra la institución arte, entendida como el conjunto de agente e instituciones que determinan qué es el arte y qué debe ser” (Dubatti, 2009, p. 171).

Pero no solo contra la institución como legitimación de un determinado artista u obra, sino además contra el sentido mismo del arte. Valery (1990) va a definir al arte como “la calidad de la manera de hacer (cualquiera sea el objeto), que supone la desigualdad de los modos de operación, y por lo tanto de los resultados” (p. 192). Nótese que en esta definición no hay ninguna dimensión política o social atribuible al arte. Pues bien, es contra esta noción que se enfrentarán las vanguardias históricas cuestionando la *Modernidad* y sus presupuestos iluministas. Queda así puntualizada la estrecha relación entre arte y sociedad que perseguían los surrealistas en oposición al arte por el arte.

5.1.1. El efecto de las vanguardias históricas

Habermas (2006) sostiene que “la cultura modernista ha llegado a penetrar los valores de la vida cotidiana; la vida del mundo está infectada por el modernismo” (p. 23). Esta reflexión llama la atención sobre el estrecho vínculo que operó entre la innovación artística, la sociedad moderna y la cotidianeidad. Si bien en una primera instancia podría considerarse que los objetivos de esta vanguardia se han traducido en hechos concretos, Díaz (2005) aclara el punto de la siguiente manera

Las vanguardias modernistas proclaman una especie de hedonismo: libertad artística, exaltación de los sentidos y, como consecuencia de ello, crítica a la sociedad burguesa y ahorrativa. Pero he aquí que el desarrollo económico del capitalismo tomó los ideales modernistas y los incorporó a su dinámica productiva, demostrando así que el hedonismo no es un privilegio de los modernos. Constituye, más bien, el *modus vivendi* de la sociedad del capitalismo tardío: confort, menos esfuerzo, ‘igualdad de posibilidades’, espectáculo, derroche, satisfacción inmediata (p. 22).

Así, el *Modernismo* institucionalizó la relación entre arte y sociedad asimilándola a su cosmovisión de la cultura. No obstante el final que haya acaecido sobre el surrealismo, el resultado directo de su aparición en la escena del arte fue el disparador inicial que luego impregnó toda la cultura. En este sentido, podemos hablar de la *era de las diásporas*, como puntualiza Bauman (2013) al definir la etapa actual de la sociedad global como “un infinito archipiélago de asentamientos étnicos, religiosos y lingüísticos (...)” (p. 35). Es el *multiculturalismo* que describe el autor la respuesta académica a ese mundo de diásporas.

En este contexto se inserta la proclama de la UNESCO en la década del sesenta, reconociendo en su artículo primero que “toda cultura tiene una dignidad y un valor que deben ser respetados y protegidos” (UNESCO, 1966). O más bien, como sostiene Bauman (2013), “las relaciones culturales ya no son verticales sino horizontales: ninguna cultura tiene derecho a exigir la subordinación, humildad o sumisión de otra por la simple consideración de su propia superioridad o su carácter progresivo” (p. 37). Esta defensa de la identidad cultural de cada comunidad es a la vez respaldada por Brun, Tejero & Canut (2008) que sostienen que “la propia idiosincrasia del ámbito cultural hace que, por definición, ninguna de las culturas sea superior o inferior a las otras, a pesar de que sus condicionantes económicos y sociales puedan estar dominados por la desigualdad [sic]” (p. 33). Sobre este aspecto, es decir, la separación de la variable cultura frente a lo *económico* y lo *político* volveremos en el apartado siguiente. No obstante, antes de hablar de la CCI en particular, debemos atender a la dinámica de la década del sesenta.

5.1.2. La década del sesenta

La década del sesenta, marco histórico de la creación de la CCI, plantea un cambio radical en la dinámica de la cultura: el mutación de “focos de creación y de irradiación de las nuevas formas teatrales” (Oliva & Torres Monreal, 2005, p. 397) y culturales pasa de Europa (Paris) a Estados Unidos (Nueva York). Las razones de esta variación serán diversas: “el mito de la amistad y el altruismo americano tras las segunda guerra mundial; su predominio científico que crea una nueva era tecnológica; la eclosión de su económica” (Oliva & Torres Monreal, 2005, p. 397), a lo que debe sumarse, invariablemente, la migración forzada de muchos creadores y artistas.

Habermas (2006) encuentra en esta década un último esfuerzo por parte de las neovanguardias por refloatar el espíritu crítico del arte. Sostiene que

este espíritu de *modernidad* estética ha empezado recientemente a envejecer. Ha sido resucitado una vez más en los años sesenta. Sin embargo, después de los setenta debemos admitir que este modernismo promueve hoy una respuesta mucho más débil que hace quince años (p. 23).

Esta *estructura de sentimiento*, concepto propuesto por Williams (2009), es la pulsión sentimental que se encuentra diseminada en toda una sociedad, inclinando a las personas que la integran a una apreciación valorativa determinada respecto de los hechos sociales.

Esta *estructura de sentimiento*, también está latente en el texto fundamental de la CCI. Complementando esta idea, Chomsky (1996) reconoce en el “aspecto creador del uso del lenguaje (...) observaciones elementales y relativamente indiscutibles sobre el lenguaje humano [que] se extienden a la conducta humana de un modo bastante general” (p. 90). Esta apreciación reafirma la idea de una dificultad aparente en la sistematización lógica e integrador del conocimiento y de la realidad. Dificultad que, como hemos mencionado, el quiebre de las vanguardias y las reformulaciones generales del período en que estamos ubicados ha sorteado.

Para terminar de comprender la crisis de valores que supuso este nacimiento debemos recurrir a Díaz (2005) quien se ocupa de enumerar cuatro heridas narcisista sufridas por la humanidad:

La primera fue saber que no somos el centro del universo; la segunda, que no fuimos creados a imagen y semejanza de la divinidad; la tercera, que no actuamos guiados únicamente por la conciencia. La herida actual se produce al comprobar que la historia no dispone para nosotros ni la emancipación, ni la igualdad, ni la sabiduría (p. 34).

En esta cita podemos observar como el estímulo crítico iniciado por las vanguardias históricas se extendió a todas las esferas de la cultura. Ahora bien, el término *Posmodernidad*, que hasta aquí hemos abordado a través de Díaz (2005) adquiere robustez académica con Lyotard (1993) quien cristaliza ese nuevo clima cultural, marcado por el escepticismo y la actitud fragmentaria.

Simplificando al máximo, se tiene por *posmoderna* la incredulidad con respecto a los meta relatos. (...) Al desuso del dispositivo meta narrativo de legitimación corresponde especialmente la crisis de la filosofía metafísica, y la de la institución universitaria que dependía de ella” (Lyotard, 1993, P.10).

Complementando esta visión, Dingemans (2011) sostiene que “El surgimiento del posmodernismo ha incentivado el boom de los estudios culturales, los que han penetrado a casi todas las ciencias sociales” (p.182) confirmando así el llamado de atención que Habermas (2006) y Bauman (2013) hacen sobre el quiebre cultural que hemos estudiado. De hecho, y en la misma línea, Dingemans cita a Kuran (2004) informando que ha llegado

a contabilizar 161 definiciones del término *cultura* evidenciando así como el término pierde la acepción unívoca que le dio el *iluminismo*.

No se trata de cada uno de los hechos históricos conocidos, desde la Primera y la Segunda Guerra Mundial a la Guerra Fría, el Mayo Francés, la crisis de misiles en Cuba o Hiroshima y Nagasaki. Se trata del conglomerado de efectos que estos hechos históricos han acumulado hasta resignificar cuantitativamente la idea de cultura. Idea que ha mutado, desde su acepción iluminista como legitimadora de rol social según sostiene Bauman (2013) a emular una *fortaleza sitiada*.

La *cultura* deviene en sinónimo de fortaleza sitiada, de cuyos habitantes, como ocurre en cualquier fortaleza sitiada, se espera que manifiesten a diario su lealtad y renuncien a sus contactos con el mundo exteriores, o al menos los reduzcan de forma drástica. La 'defensa de la comunidad' adquiere prioridad por sobre cualquier otro deber (p. 62).

5.2. Contexto normativo y relaciones internacionales

Es precisamente contra la idea de *fortaleza sitiada* que la CCI se posiciona. Descrito el proceso de cambio que la sociedad occidental ha experimentado en la primera mitad del Siglo XX y su repercusión en la segunda mitad, corresponde hacer lo propio con el marco normativo. Describiremos, entonces, cómo la mutación respecto de las teorías políticas, las relaciones internacionales y la globalización han condicionado la creación de la CCI.

En una primera instancia, identifiquemos la necesidad de conceptualizar las acciones exteriores que los Estados desarrollan como intrínseca de las propias sociedades. Estas, por diversos motivos “siempre sintieron la necesidad de representar gráficamente el mundo, tal y como se concebía en cada época [pudiendo identificar al] Estado como la unidad inequívocamente clave a la hora de establecer las relaciones a nivel planetario” (Brun, Tejero, & Canut Ledo, 2008, p.31).

Apoyándonos en este concepto, podemos definir a las *relaciones internacionales* por su oposición a las relaciones internas entre los Estados. Como sostiene Bobbio (2010) “la expresión *relaciones internacionales* indica en los términos más generales el conjunto de las relaciones entre los Estados, entendidos ya sea como aparato que como comunidad” (p. 1369). Por tanto, las *relaciones internacionales* se circunscriben en las acciones que

los Estados desarrollan con orientación a otros de las fronteras territoriales hacia afuera. Pero no solo los Estados intervienen como agentes de las *relaciones internacionales*, también lo hacen los organismos internacionales y, en el caso específico de la cultura, los *agentes culturales*.

Siguiendo la línea teórica de Jiménez González (2004), podemos reconocer tres grandes paradigmas desde los cuales concebir las relaciones internacionales. Por un lado, una visión de orden de corte *realista*. En esta, las relaciones internacionales son concebidas en un marco caótico y de tensión de fuerzas en las que predomina el Estado que logra imponerse a los demás. Este paradigma abreva en autores como Hobbes, Hegel y Weber. En particular respecto de este último, por sus aportes vinculados a la construcción de una idea de *poder*. En este sentido debemos considerar que “toda estructura política naturalmente prefiere tener vecinos débiles antes que fuertes” (Weber, 1974 p. 859). Como podemos notar, esta “constituye una de las características fundamentales del realismo, ya que la competencia por el poder y el dominio de un Estado sobre el otro es una constante en esa tradición” (Jiménez González, 2004, p. 118).

Para el segundo paradigma descrito por Jiménez González (2004), que responde al nombre de *idealista*, el hombre es concebido como un ser social y político, en el más puro sentido aristotélico. Apoyándose en esta premisa, y extrapolándola a la unidad de Estado como pieza que ejecuta la voluntad de una sociedad en el escenario internacional, la visión idealista encontrará en Rousseau, Bentham y Kant a sus principales exponentes. Como sostiene Jiménez González (2004) “para los idealistas el principal objetivo será la persecución de la paz” (p. 119). Será Kant, a través de toda su producción teórica, quien formule un plan sobre la paz perpetua apoyándose, como hemos visto en el apartado 4.1.2. *La década del sesenta* al hablar del iluminismo, en el más estricto uso de la razón. Pero esta idea de la paz mundial apoyada en el uso de la razón es retomada a mediados de la década del cincuenta por los liberales y “su formulación más común (que) será la necesidad de la cooperación entre Estados con el fin de evitar guerras” (Jiménez González, 2004, p. 119). Esta afirmación se refleja en la declaración de 1966 de la UNESCO al reafirmar que “las guerras nacen en la mente de los hombres, [y] es en la mente de los hombres donde deben erigirse los baluartes de la paz” (UNESCO, 1966). Aquí puede verse cómo la formulación de la CCI está contenida en una visión *idealista* de las relaciones internacionales.

Durante los primeros setenta años del Siglo XX Jiménez González (2004) reconoce una alternancia en la hegemonía entre la postura *realista* e *idealista* tema no conveniente de desarrollar aquí. No obstante, sí debemos destacar que desde la década del setenta han surgido teorías de corte integracionista: el neoliberalismo y el neoidealismo. Estas “se pronuncian por una colaboración ramificada transnacional para hacer frente a problemas comunes, es decir, parten de la idea de que cooperar en un sector lleva a los Estados a contribuir también en otros sectores” (Jiménez González, 2004, p. 124). Como puede observarse, la descentralización de la cooperación, al desplazar al Estado de su rol hegemónico como actor internacional, abre las puertas a que otros agentes del campo también desarrollen acciones concretas en el ámbito internacional. De esta manera surgirán organismos descentralizados, agencias de cooperación o redes de colaboración que dan dinamismo y pluralidad a las relaciones internacionales. Brun, Tejero & Canut (2008) llaman la atención sobre este particular: “en este nuevo contexto global y local, la cooperación cultural, antaño patrimonio de los Estados que tendían a seguir un modelo bilateral casi exclusivamente ha visto modificarse su panorama actual, con la emergencia de nuevos actores (...)” (p. 36).

Por último, un tercer paradigma ingresa a la escena para cuestionar todo lo anterior: el paradigma *marxista*. Para esta corriente, “la libre competencia es precisamente el principal determinante del conflicto internacional” (Jiménez González, 2004, p. 126). Este conflicto internacional estará signado por la supervivencia el cual empuja a los Estados a intentar imponerse unos a otros. Sin embargo, se separa en este punto de la corriente realista al virar el control del poder del Estado a la clase dominante: “es la clase social y no el Estado el actor clave de las relaciones internacionales. Por lo tanto, los Estados son instituciones al servicio de la burguesía” (Jiménez González, 2004, p. 126). Los principales autores que nutren esta corriente serán Marx, Engels, Luxemburgo y Bujarin. Esta corriente pone en evidencia una relación de dependencia entre los Estados política y económicamente desarrollados con los que no lo están. Aunque, como ya hemos aclarado, ninguna cultura es mejor o peor que otra, la fortaleza o debilidad de un Estado en el plano internacional hace que una cultura logre imponerse sobre otra no por mérito propio, sino por la presión política y económica que ejercen. Aquí podemos ver como surgen rotulaciones distintivas como centro y periferia, o norte y sur.

En resumen, podemos observar cómo la postura *realista*, para Jiménez González (2004), tiene una visión de la cooperación internacional de perpetua presión entre Estados con el fin de imponerse debido a la falta de un árbitro superior que lo regule. La *idealista*, en cambio, ve a la cooperación internacional como una respuesta posible al proceso de interdependencia de los Estados. Por último, la postura *marxista* la ve cuestionada por esta dicotomía centro-periferia dónde los mejores beneficios son obtenidos por los países hegemónicos.

Con posterioridad, surgirán nuevas visiones respecto de las *relaciones internacionales*. Una de ellas, particularmente interesante a los fines de esta tesis, es el *neoinstitucionalismo*. Esto es así puesto que “vuelve a situar al Estado como núcleo de la política mundial (...) también da cabida a los agentes no estatales” (Jiménez González, 2004, p. 135). Estos, en el caso particular de la cultura son reconocidos por Brun, Tejero & Canut (2008) como *redes culturales* definidas como “un grupo de individuos en el que todos asumen responsabilidades para conseguir objetivos compartidos” (p. 79). Claros ejemplos de estos son Iberescena o el Instituto Ramón Llull que, como veremos en nuestro trabajo de campo, han tenido una participación activa en la CCI entre Catalunya y CABA. Mientras que esta teoría pone el acento en la institución, la teoría constructivista enfatiza en la relación entre los agentes: “para el análisis constructivista, el fenómeno de la cooperación se concentra en la manera en que las prácticas intersubjetivas entre los actores se convierten en identidades e intereses forjados por la interacción” (Jiménez González, 2004, p. 138). Así, observamos como las estructuras se organizan en torno a las acciones concretas, puesto que “es a través de la interacción recíproca que se crean estructuras sociales estables en las cuales se definen las identidades e intereses” (Jiménez González, 2004, p. 139).

Para reafirmar la evolución que Jiménez González (2004) desarrolla, y en consonancia con el resto de autores citados, Lavados Montes (1993) construye una periodización de la *cooperación internacional* en cuatro etapas. La primera, hasta 1960, que vincula al desarrollo en una dimensión estrictamente económica; una segunda etapa, entre 1960 y 1975, donde la cooperación amplía su espectro a una idea de modernización en términos tecnológicos; la tercera, de 1975 a 1985, que marca su accionar en vínculo a las estrategias frente a la pobreza particularmente en América latina; y, por último, una cuarta, de 1985 a la actualidad (en este caso a 1993, fecha de redacción del informe) cuando las acciones

viran hacia el desarrollo del capital humano. En el apartado 6.1.2.2. *Tratados, declaraciones y normas conexas a la CCI* observaremos como estas variaciones se manifiestan en los tratados y convenios entre Argentina y España.

En este marco de relaciones, la regionalización, la globalización y la transnacionalización serán condicionantes para las *relaciones internacionales*. Jiménez González retoma a Nyel al sostener que “el proceso de regionalización e integración se había expandido gracias el crecimiento en el número de colonias independientes” (Jiménez González, 2004, p. 141). Sin embargo, a esta distinción debemos agregar los factores políticos, económicos y culturales de los por entonces nuevos Estado-Nación. Así, la regionalización se presenta como un proceso de acercamiento entre Estados geográficamente cercanos con el fin de encontrar un rumbo común. Este camino es necesario debido a que el poder económico, en esa tensión ya mencionada con el poder político, ha encontrado una dinámica más ágil. “Hoy los poderes globales usan una estrategia de distancia y no involucramiento gracias a la velocidad con que pueden moverse, burlando sin esfuerzo ni advertencia el control de las autoridades locales” (Bauman, 2013, p. 41). Así es como nace la Unión Europea o el Mercosur e independientemente de la dinámica interna de cada región esa *transnacionalización* que García Canclini (2002) desarrolla se reconoce en el cruce cultural entre Estados y el acercamiento de las culturas.

Es, entonces, en este contexto de las relaciones internacionales que la CCI se inserta como una opción que observa el largo plazo y la sostenibilidad para que los Estados desarrollen en conjunto un estímulo de la cultura. Como sostiene la Fundació Casa Amèrica Catalunya (2000)

La cooperació cultural, sin embargo, no debe ser un mero instrumento de promoción exterior de la cultura del cooperante. (...) parece claro que lo más importante en este campo es favorecer el tránsito de las ideas, el fortalecimiento de prácticas minoritarias y el acceso al conocimiento” (p. 12).

Encontramos aquí, desde el punto de vista que estamos abordando la cuestión una desambiguación necesaria: La CCI no es promoción cultural exterior. Si bien en términos legales la CCI puede ser definida en relación con las acciones que derivan de la proclama,

en términos políticos no lo es. Entonces, esta diferenciación de la Fundació Amèrica Catalunya (2000) muestra que una acción concreta de promoción cultural no puede considerarse CCI ya que está pensada, como define en su artículo IX, para “establecer entre los pueblos vínculos estables y duraderos” (UNESCO, 1966).

5.3 Las artes escénicas

Contextualizado cultural y socialmente el surgimiento de la CCI, así como su inserción en las *relaciones internacionales*, corresponde definir a las *artes escénicas* como contexto de la producción teatral.

En primer lugar, revisemos las *artes escénicas* o *arte teatral* en su conjunto ocupándonos del teatro y en particular del escenario. Este término, define Pavis (2008), deriva del griego *skéné* que junto a la *orchestra* y al *theatron* constituían la base de la teatralidad en el mundo antiguo. El término *Skéné*, en su latinización: escena ha mutado con el paso del tiempo se utiliza actualmente para definir al espacio físico que contiene el escenario entendido como espacio geográficamente delimitado de la acción dramática. Así observamos que sobre el escenario o escena, confluyen diferentes expresiones artísticas: escenografía, actuación, vestuario, etc. No obstante, la pluralidad de lenguajes que conforman lo teatral se torna difícil abarcarlo en su conjunto. Como sostiene Castagnino (1981) “arte dramático resulta un concepto abarcador, polisémico. Por lo tanto, ambiguo, equivoco” (p. 9).

A partir de la definición de *arte teatral* que hace Pavis (2008), podremos observar que se trata de un término difícil de definir puesto que el “arte teatral es una alianza de palabras que contiene en germen todas las contradicciones del teatro” (p. 38). Esta contradicción surge, precisamente de la condición efímera del teatro. Castagnino (1981) se ha ocupado de desambiguar la definición de *teatro* como institución donde sucede la obra y *teatro* como representación en sí misma.

Teatro es, a un tiempo, institución y presentación; entidad, recinto y corporificación de una propuesta textual de características propias. Como hecho escénico configura disciplinas, técnicas y leyes particulares. A partir de la representación frente al público de un texto dramático, comienza a funcionar el fenómeno ‘teatro’. Representación es corporificación de personajes y situaciones imaginarios, fijados en el texto, desarrollados en presente, y en presencia del espectador (Castagnino, 1981, p. 8).

Como podemos observar, por un lado existe el teatro como institución y, por otro, como hecho teatral, es decir, como entramado de artes funcionando dinámicamente y en conjunto sobre un escenario. Aquí observamos cómo la condición de efímero complejiza el estudio del teatro en su segunda acepción. Sostiene, al respecto, Dubatti (2009) que

el teatro es acontecimiento de la cultura viviente, en los cuerpos, en el espacio y en el tiempo, acontecimiento efímero que construye entes efímeros. El teatro dura lo que dura el acontecimiento irrecuperable, por eso la historia del teatro es la historia del teatro perdido” (p. 5).

Por esta razón, al referirnos al teatro debemos tener presente que no se trata del texto escrito sino del arte vivo de la representación ya que lo que nos incumbe en la presente investigación es esta fase del arte teatral.

Siguiendo con la línea de pensamiento de Dubatti (2009), y con el fin de introducir el término para desarrollarlo con profundidad en el marco teórico de esta tesis, la condición de efímero genera la necesidad de construir una *cartografía teatral*. Esta es la vinculación conceptual entre la cultura viviente de la que hablamos y los agentes (actores) que la materializan. Sostiene Dubatti (2009) que “la historia del teatro argentino es, en suma, un problema de cartografía teatral, disciplina comparatista que estudia la localización territorial de los fenómenos teatrales y su vinculación geográfica” (p. 9). Este es el foco de interés de nuestro análisis: el teatro como manifestación poética de una cultura determinada circulando en un mercado teatral como el de Buenos Aires.

Corresponde, entonces, separar también al teatro como representación, es decir en su versión espectacular, del teatro escrito o dramático. En este sentido, retomando a Pavis, definiremos *texto espectacular*: “es la relación entre todos los sistemas significantes utilizados en la presentación y cuya organización e interacción constituyen la puesta en escena” (Pavis, 2008, p. 472). Esta definición impone atender a la obra de teatro puesta a funcionar sobre el escenario. Este término condiciona la muestra sobre la que trabajaremos ya que, independientemente de la nacionalidad, la obra alcanza con que se esté representando para que nos convoque. Volviendo a Castagnino (1981), podemos esclarecer la dependencia del teatro espectacular al teatro escrito para sortear la dificultad

de ser efímero: “género dramático es categoría correspondiente al orden de la creación literaria. Responde a una antigua tradición occidental que ha pretendido encadenar el texto (...) a la dependencia de la literatura” (Castagnino, 1981, p. 9).

Como se desprende de lo analizado, el teatro no ha sido ajeno al cambio de la cosmovisión cultural de Occidente del que hablamos en el punto 5.1. *Contexto Sociocultural*. Esto es así porque “la palabra teatro no es ahistórica ni universal, por lo tanto exige ser contextualizada en el plano de las realizaciones histórico-territoriales a través de las preguntas: ¿qué concepto de teatro?, ¿desde qué base epistemológica?” (Dubatti, 2009, p. 11). Así, observamos que la producción teatral de la *Modernidad* ha de variar entre este periodo y el siguiente.

5.3.1. Drama moderno y drama simbólico

Dubatti (2009) identifica, dentro de la *Modernidad*, un drama moderno y uno simbólico. Antes de desarrollarlos, es necesario hacer una aclaración. Williams (1980) sostiene que las *formas culturales* se reproducen en *modos*, por ejemplo el *modo dramático* “inventado bajo condiciones sociales muy específicas, (...), ha demostrado ser capaz de una reproducción virtualmente indefinida en muchos ordenes sociales diferentes” (p. 181). Así, aunque cambie el contenido, el drama como modo, o sea como estructura, se mantiene perenne. Por tanto, no nos interesa aquí ninguna obra teatral montada en escena durante el período *Moderno* sino el drama como modo, es decir, como estructura que aun hoy se sigue reproduciendo

El drama moderno que describe Dubatti (2009) “guarda relación con los principios basales de la *Modernidad*: es la poética de mayor representación histórica de la *Modernidad*, tal vez la contribución más específica y original que la *Modernidad* ha realizado a la historia del teatro mundial” (p. 22). A esta forma teatral la ubica entre el S. XVIII y el XIX aunque sigue desarrollándose en la actualidad. Pero independientemente de su ubicación histórica, son sus características de identidad las que nos interesan. Por un lado es marco de un nuevo registro de actuación “es en el Siglo XVIII que empieza a concebirse el personaje como un ‘reflejo’ de los hombres tal como actúan en la vida pública, a la vez como tipos y como individuos” (Dubatti, 2009, p. 32). Este nuevo canon de actuación, que desplaza el método recitativo propio del teatro medieval e isabelino, es deudor, a su vez, de una forma de escritura literaria también realista. Así, una escritura de

estas características, una actuación acorde y una puesta en escena similar dan como resultado una función social de la *mimesis* (es decir el proceso de identificación y sublimación del espectador con el hecho dramático) ajustada a los intereses de este iluminismo modernista.

Sostiene Dubatti (2009) que “el nuevo concepto de la mimesis cumple una función utilitaria: sirve ahora para excitar el interés del espectador halagando su complacencia y para confirmar el juicio favorable que tiene de la ideología y la moral de su grupo social” (p. 32). Esta es la razón primera que hace del drama moderno, en su variante de teatro burgués, el modo teatral dominante desde la *Modernidad* hasta nuestros días. La razón de esta dominancia⁴ está dada por la utilidad social de este teatro: “en nombre de la educación y de la ilusión escénica, el teatro burgués encuentra en la *utilidad* el fundamento político de la nueva poética: una herramienta para refrendar o cuestionar - como método superador - los valores de la burguesía” (Dubatti, 2009, p. 33).

Pues bien, es necesario entender esta *dominancia* para luego comprender contra que apuntan las vanguardias históricas, el teatro épico, el teatro de la crueldad o el absurdísimo, entre otros. Comprender esta concepción del teatro en su fase burguesa, como entretenimiento pero también como catalizador social, es sostener la visión estética del arte que ha cristalizado Valery (1990). Este autor reconoce que las impresiones y percepciones que recibimos de nuestros sentidos son en esencia “inútiles” (salvando las necesarias para la subsistencia) y “arbitrarias” (que poseemos más combinaciones posibles que órganos motores). Así, “la invención del Arte ha consistido en intentar conferir a los unos una especie de utilidad; a los otros, una especie de necesidad” (Valery, 1990, p. 194). Nótese que esta concepción del arte, si bien le otorga una utilidad aparente, no lo hace en el sentido del surrealismo puesto que este le confiere una carga valorativa vinculada a la movilidad social y al cuestionamiento estético como ruptura, mientras que Valery (1990) sólo lo carga con una valoración estética.

⁴ Esta dominancia hace referencia a la marcada presencia del drama moderno en la producción teatral occidental. En su nacimiento a finales del S XVIII no reservaba hegemonía frente al drama simbolista. No obstante, con posterioridad, esta última estética es resignificada por las vanguardias mientras que el drama moderno no.

La propuesta innovadora que sostenían en las vanguardias históricas germina en el drama simbolista del que hablamos previamente. En otras palabras: “sin la experiencia del simbolismo no habría vanguardia histórica: la renovación radical que consolidarán Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire y Antonin Artaud es profundamente subsidiaria de la concepción de teatro simbolista” (Dubatti, 2009, p. 143). Definamos al teatro simbolista en palabras de Rest (1979) “la denominación simbolismo suele emplearse de forma específica para designar un movimiento que se originó en Francia en las postrimerías del Siglo XIX y que tuvo honda y decisiva gravitación en el desenvolvimiento de las experiencias vanguardistas” (pp. 145-147).

Si bien es contemporáneo al drama moderno, e incluso continua esbozándose en algunas producciones, sería un error “tomar como punto de partida el antagonismo con el realismo o el naturalismo” (Dubatti, 2009, p. 145) puesto que tiene raíces filosóficas y teatrales incluso anteriores. Entonces, definamos la utilidad que tiene el drama simbólico para comprender su trascendental diferencia con el drama moderno

Los simbolistas encuentran en el arte una manera de cambiar la vida de cada hombre, de enriquecerla, de espiritualizarla, de liberarla del ‘corral’ burgués; piensan que el contacto con el arte (desde la producción o la recepción) genera cambios, otra forma de ver el mundo y habitarlo (Dubatti, 2009, p. 147).

Observamos aquí la raíz de esa carga que otorga el iluminismo al arte como motor de cambio social de la que hablamos en la primera parte de este estado de la cuestión. Así mismo, “el simbolismo retoma además saberes del romanticismo, que a su vez proyectará al surrealismo” (Dubatti, 2009, p. 147), así podemos cerrar conceptualmente la función poética de este teatro y terminar de conceptualizar a este simbolismo, es decir la función del símbolo en la escena, como un proceso de articulación entre mundo y arte, es decir, entre arte y vida cotidiana, como ya hemos afirmado al citar a Habermas (2006).

Así definido el teatro moderno, debemos remitirnos ahora al teatro posterior al quiebre de vanguardia y II Guerra Mundial. Aquí, si bien nos encontramos nuevamente con la dificultad de rotular un teatro que, como la propia cosmovisión cultural del mundo, es difícil de definir, podemos coincidir en la teatralidad occidental va haciendo uso de una economía del signo. Esto implica ir perdiendo progresivamente referencialidades

escénicas como una escenografía elaborada, un vestuario ampuloso o, incluso, una gestualidad de la actuación marcada. Del *teatro pobre* de Grotowsky, como director que logra materializar los postulados teóricos del *teatro de la crueldad* de Artaud al *espacio vacío* de Brook, observamos como el teatro va recuperando una forma de decir desprendida de anclajes visuales.

De la misma manera que el centro artístico cultural pasa de París a Nueva York, el poder de decisión en el teatro pasa del autor al director. Sintetizan Oliva & Torres Monreal (2005): “en el principio estaba el dramaturgo y su texto, un texto intocable (...) (luego) el director impondrá su interpretación del mismo a los actores” (Oliva & Torres Monreal, 2005, p. 399). Sin embargo, en la década del sesenta la aparición de nuevas teatralidades como el *Happening*, el *Living Theater* o el *Open Theater*, producen la resignificación del espacio escénico, del rol del director e, incluso, del público. En este contexto teatral, “afirma Grotowsky que el teatro no puede competir con los despliegues escenotécnicos del cine y la televisión. (...) Debe optar por la pobreza expresiva” (Oliva & Torres Monreal, 2005, p. 412) y esto es, ni más ni menos, volver al carácter ritualista del teatro, propuesta que ya Artaud había sintetizado en la fuerza de un gesto: “quien haya olvidado el poder de comunicación y el mimetismo mágico de un gesto puede instruirse otra vez en el teatro, pues un gesto lleva su fuerza consigo” (Artaud, 1978, p. 90). Resumiendo, la teatralidad entra en un proceso de economía de su lenguaje, las estéticas entendidas en los términos de Valéry que hemos explicado entran en crisis y un nuevo teatro, rico en subjetividades y carente de grandes producciones gana la escena mundial.

Dubatti (2009) sostiene que no debemos hablar de un *teatro posmoderno*, en su lugar, propone hablar de un *teatro de la destotalización*. El autor, ofrece diez argumentos en los cuales basa la afirmación de la imposibilidad de hablar de un *teatro Posmoderno*. Desde la vigencia del drama moderno hasta la teoría de la absorción y transformación que sostiene: “la *Posmodernidad* habría pasado su estadio radicalizado y estaría siendo absorbida, transformada, por los procesos de la *modernidad*” (2009, p. 29). Hecho que se observa en la continuidad de los espacios teatrales con disposición escenario-platea a la italiana o las estructuras dramáticas con introducción, desarrollo, y desenlace. Por estos argumentos, el autor propone hablar de una *destotalización* haciendo referencia a la debilidad formativa de las estéticas y auge de las poéticas individuales de los artistas. Como plantea Dubatti (2013) “Un rasgo emergente del canon de la multiplicidad es la

multitemporalidad, la coexistencia de tiempos estéticos, ligada a una paradójica relación con el valor de lo nuevo o relativo de destemporalización” (p. 214). Obsérvese que se cumple en este teatro uno de los efectos más marcados de la *Posmodernidad* planteados por Díaz (2005): Las heridas narcisistas.

Por último, nótese que no sólo ha habido un cambio en la forma de hacer teatro. Cuando hablemos de mercado teatral definiremos como es su ciclo de producción-circulación-recepción, sino además en las prácticas culturales. "No se trata tanto de la confrontación entre un gusto (refinado) y otro (vulgar), como de los omnívoro contra lo unívoro, la disposición a consumirlo todo contra la selectividad melindrosa." (Bauman, 2013, p. 10) Por esta razón, la UNESCO incorpora el artículo VI que sostiene “la cooperación internacional, al desarrollar su benéfica acción sobre las culturas, al propio tiempo que favorece el enriquecimiento mutuo, respetará en cada una de ellas su originalidad” (UNESCO, 1966). Puede observarse en este punto un reconocimiento implícito a la diversidad y al respeto de las identidades culturales que verá la luz en 2001 con la Declaración universal de la UNESCO sobre la diversidad cultural.

5.4. Consideraciones finales

Más allá del rotulo que le adjudiquemos, es innegable que hay un quiebre en la cosmovisión occidental de la cultura que radica en el surgimiento de las vanguardias históricas. El surrealismo, como movimiento artístico que ha condensado este proceso, es el espacio que encuentran los artistas de principio de Siglo XX para pronunciarse. Esta ruptura surrealista obliga a mutar la concepción cultural de occidente desde la perspectiva iluminista de un ser humano perfectible que acumula saber de modo progresivo a una que lo sitúa en un entorno de crisis. En este contexto nos encontramos actualmente y es desde aquí, donde las grandes instituciones del proyecto iluminista se ven cuestionadas y donde la dificultad de legitimar es cada día más pronunciada, que la CCI busca acercar los imaginarios sociales.

Con posterioridad al surrealismo, el quiebre se disemina por el resto de las esferas de la cultura y, sumado a hechos históricos concretos como las Guerras Mundiales, hace que la dinámica cultural internacional se vea modificada. La primera mitad del Siglo XX ha dado espacio a los hechos mencionados generando las rupturas conceptuales que han debilitado el macro-concepto de lo *Moderno*. Así, la cultura va mutando y pasa de ser un

elemento distintivo de la clase alta a un elemento homeostático de los estados para mantener la cohesión social y transitar los procesos de cambio. Asimismo, muta también el consumo de la cultura pasando de personas que se vuelcan por un estilo u otro de modo unívoco a omnívoros culturales, como los define Bauman (2013) que consumen un poco de diferentes manifestaciones artísticas.

Por su parte, las artes escénicas no han sido ajenas a estas modificaciones. Primeramente, el teatro se afirma en una representación apoyada en la *mimesis* (imitación de la realidad) y en la *catarsis* (purgamiento de las pasiones), ambos términos de Aristóteles (2009). Con este patrón estético, vinculado al proyecto iluminista que hemos desarrollado a través de Habermas (2006), el teatro intentaba colaborar a la formación de las personas reafirmando la cultura como espacio de legitimación del orden social. En segundo lugar se recurre a la utilización de símbolos y multiplicidad de cánones con el objeto de generar pregnancia en los espectadores y estimularlo desde lugares más creativos. Esto vuelve dificultosa la posibilidad de unir en escuelas o estéticas las expresiones artísticas dando lugar a que cada creador desarrolle un lenguaje cada vez más propio.

La década del sesenta representó un margen temporal de profundos cambios. El traslado de la capital cultural del mundo de París a Nueva York, las nuevas escuelas de actuación y las segundas vanguardias son algunos ejemplos. Así, el arte teatral afronta un proceso de profesionalización que no abandona el modo dramático como estructura de su relato. Estos años fueron una bisagra conceptual que ha marcado un giro en las artes escénicas (de un teatro rico en signos a un teatro pobre de referencialidades) así como en las *relaciones internacionales* (de estado-estado a la descentralización de la cooperación).

Respecto a las *relaciones internacionales* en general, podemos coincidir en que la mutación de las teorías políticas que dan cuenta de su funcionamiento se desarrolla al ritmo de la dinámica económica global. Un primer paradigma apoyado en la corriente *realista* concibe a los Estados en un marco caótico y de tensión donde prima el que tiene más poder. Por otro lado, una corriente de corte *idealista* propone un escenario donde la persecución de la paz mundial este abordada desde el uso puro de la razón. Finalmente una corriente *marxista* llama la atención sobre el conflicto internacional que esta signado por la supervivencia, la cual se logra imponiendo un Estado sobre otro. Esta visión, reconoce en la clase dominante de cada territorio al principal agente que promueve un

orden internacional coaccionado por las fuerzas de producción. Consideremos que la alternancia entre unas y otras visiones ha ido estimulando la aparición de hibridaciones y síntesis siendo el *neoinstitucionalismo* el que mejor aplica a esta tesis. Esto es así, porque esta corriente vuelve a color al Estado en el centro de la puja mundial pero además les otorga a los actores no oficiales su grado de relevancia.

Por tanto, en este contexto, la *estructura de sentimiento* de la sociedad occidental ha estado profundamente impregnada por el cambio, la innovación y el cuestionamiento de los paradigmas vigentes. En este ritmo de marchas y contramarchas la UNESCO emite su proclama

Considerando que, a pesar de los adelantos de la técnica, que facilitan el desarrollo y la difusión de los conocimientos y de las ideas, la ignorancia del modo de vida y de los usos y costumbres de los demás pueblos sigue constituyendo un obstáculo para la amistad entre las naciones, su cooperación pacífica y el progreso de la humanidad” (UNESCO, 1966).

Con este documento, se establece una base formal que espera ser un estímulo sistemático y sostenido a las relaciones culturales entre los Estados. Es decir que por primera vez surge un instrumento pensado a largo plazo que sortee las dinámicas de los gobiernos puesto que la cultura, como proceso que surge de la sociedad tiene ciclos que son más largos que los eleccionarios. Con este instrumento como base, las relaciones entre Estados pueden arribar a la concreción de programas que se ajusten a las dinámicas culturales y no a las relaciones de poder circunstanciales que el escenario político internacional plantee.

6. Marco Teórico

Hemos desarrollado los procesos históricos, sociales y culturales que el mundo occidental del Siglo XX ha transitado. Ahora, nos abocaremos ahora a la cuestión particular de la *cooperación internacional* y en particular a la cultura, su dinámica y su vínculo con el teatro. Buscamos con este orden establecer vínculos de la dinámica que la CCI imprime en un mercado cultural determinado.

6.1. Cooperación Internacional

Socas & Hourcade (2009) definen “cooperación internacional como acciones llevadas a cabo por Estados-Nación u organizaciones de éstos, actores sub-nacionales u ONGs de un país, con otro/s de estos actores perteneciente/s a otro/s país/es, para alcanzar objetivos comunes en el plano internacional y/o en el nacional de uno o más actores.” (p.21). Podemos observar que esta definición, de corte realista, entiende a la cooperación internacional como una actividad que surge del interés común entre dos o más Estados-Nación. Esta actividad está siempre orientada a un fin particular.

No obstante ello, podemos a la vez dividir la *cooperación* según la cantidad de actores que intervienen en bilateral o multilateral. En el primer caso, presentan un problema de disparidad, es decir, presupone una diferencia entre el país que ayuda y el que es ayudado.

Se sostiene el principio de país donante-país receptor, donde el primero es aquel que ha desarrollado suficientes capacidades en cierto aspecto (...), y que coopera con otro/s a modo de facilitar que este/os último/s también desarrolle/n esas capacidades o logre/n modificar o salir de determinada situación” (Socas & Hourcade, 2009, p. 22).

Nótese que esta cualidad de acción implica el reconocimiento de una asimetría en la relación entre los Estados. Es una dinámica donde los Estados terminan siendo “herederos de los históricos acuerdo de paz” los cuales encontraron que los acuerdos bilaterales “fueron tradicionalmente el único marco de cooperación promovido por los Estados” (Brun, Tejero, & Canut Ledo, 2008, p. 39).

Por su parte, y producto de la erosión promovida por la globalización y la transnacionalización descritas anteriormente, las relaciones multilaterales han modificado esta asimetría. Al involucrarse más de un estado en un proyecto común, la

relación país desarrollado – país en desarrollo se licua. Así, se ha abierto el juego de la cooperación, no solo al trabajo común entre Estados, sino también a otro tipo de agentes. Esta nueva dinámica es conocida como cooperación descentralizada y es la que nos interesa a los fines de esta investigación. En esta propuesta de descentralización, “las relaciones no se crean de arriba abajo, sino a través de los agentes que intervienen en cada ámbito, temático y territorial” (Brun, Tejero, & Canut Ledo, 2008, p. 41).

Socas & Hourcade (2009, p. 24), desarticulan la cooperación en dos, según lo que hemos descrito hasta el momento, esto es: centralizada y descentralizada. Pues bien, dentro de la segunda, a su vez, diferencian entre la oficial o pública (realizada por entidades públicas subnacionales) y no oficial (realizada por organizaciones privadas sin fines de lucro). A los fines de esta tesis, nos enmarcaremos en la descentralización tanto oficial como no oficial puesto que, como desarrollaremos más adelante, la CCI entre Catalunya y CABA se materializa en la acción concreta de diferentes organizaciones como Iberescena o el Instituto Ramón Llull, pero también desde secretarías y agencias como AECID. La descentralización, como premisa conceptual de la cooperación internacional, se plasma en un entramado de agencias y redes que se constituyen en variables pertinentes para el análisis de campo que acompaña esta investigación. Como observaremos en la segunda parte de esta tesis, las agencias mencionadas en este párrafo son las encargadas de desarrollar los planes, líneas de subsidios y becas que vuelven regular la cooperación e institucionalizan las relaciones entre Estados sin recurrir a la vía diplomática oficial.

Esta descentralización es producto de un proceso en el cual los gobiernos permiten una “mayor participación de la ciudadanía en la toma de decisiones y contribuyen de un modo decisivo a la democratización de la sociedad” (Fundació Casa Amèrica Catalunya, 2000, p. 33). Por tanto, una sociedad cuyas decisiones tienden a tomarse en los capilares de su administración, hacia afuera, y como espejo de lo que sucede en su seno, llevará adelante acciones que no dependan del poder central. Estas acciones las “realizan las administraciones descentralizadas, ya sean órganos gubernamentales de comunidades autónomas, regiones, provincias o municipios, con partners igualmente descentralizados” (Fundació Casa Amèrica Catalunya, 2000, p. 34).

No obstante este reconocimiento de la descentralización como la acción de varios agentes no estatales, Romero (2006) ha sistematizado una definición que opera sobre la

cooperación en sí misma definiéndola como “el conjunto de iniciativas de cooperación oficial al desarrollo que, bajo el liderazgo de autoridades locales, procura estimular las capacidades de los actores de base territorial y fomentar un desarrollo de carácter más participativo” (p. 26). Es en la idea de un *carácter más participativo* donde está el aporte de esta autora. Es decir, que la descentralización supone una inclusión en la toma de decisiones que excede a Estados e instituciones. Así, obtenemos una definición del término por partida doble: por un lado los agentes que la llevan adelante y, por otro, el fomento de un desarrollo potencialmente participativo por parte de los Estados cooperantes.

Por lo expuesto, podemos deducir que hay una *cooperación internacional* que se puede clasificar de acuerdo con los agentes que la desarrollan. Así también, que a cuando hablemos de CCI aplicada al teatro estaremos haciendo referencia a una dinámica descentralizada puesto que los agentes que la llevan adelante son organizaciones subnacionales y/o sin fines de lucro. Pero dentro de esta descentralización, también estaremos hablando de una *Cooperación Internacional* con arreglo a fines particulares. Estos fines, si bien están establecidos en la proclama de la UNESCO de 1966, entran en la clasificación de los autores “cooperación cultural es aquella destinada a fomentar las actividades intelectuales y creadoras en los campos de la educación, la ciencia y la cultura” (Socas & Hourcade, 2009, p. 25).

6.1.1. La cultura en la CCI

6.1.1.1. El enfoque antropológico

Si bien el concepto *cultura* ha sido ampliamente desarrollado por vertientes que van de lo micro a lo macro, posturas antropológicas o sociológicas, es necesario definirla para entender cómo funciona dentro de la cooperación internacional. Estas visiones han sido condensadas por Throsby (2001) “(...) la palabras cultura es [utilizada] en un amplio marco antropológico o sociológico para describir un conjunto de actitudes, creencias, convenciones, costumbres, valores y prácticas comunes o compartidas por cualquier grupo” (p.18). Como podemos observar, este conjunto de atributos compartidos por un grupo humano los dota de una identidad en la que reconocen un imaginario social común. Así, es correcto hablar de una cultura argentina o catalana, pero también de una judía, empresarial o juvenil. Así es como pertenecer a una comunidad implica compartir el

entramado simbólico y cultural que se materializa en las relaciones sociales y que dan lugar a esto que llamamos identidad.

Para Bourdieu (1996), que desarrolla en toda su producción científica y de modo transversal el concepto *cultura*, será en las acciones individuales donde se materializa este concepto. Así “el buen jugador, que es en cierto modo el juego hecho hombre, hace en cada instante lo que hay que hacer, lo que demanda y exige el juego. Esto supone una invención permanente, indispensable para adaptarse a situaciones indefinidamente variadas” (p. 70) Con estas palabras, Bourdieu describe la estrategia que los individuos desarrollan en el ámbito del campo social. Esta estrategia define una postura frente a la sociedad que, en la relectura que él hace de Durkheim, la plantea en una relación dicotómica entre sujeto y objeto, comúnmente llamado *constructivismo estructuralista*.

“Por *estructuralismo* entiende que en el mundo social, y no solamente en los sistemas simbólicos o de lenguaje, existen estructuras de carácter objetivo e independientes de la conciencia y la voluntad de los sujetos (...). La palabra *constructivismo* quiere significar que los esquemas de percepción, de pensamiento y de acción (los *habitus*) poseen una génesis, no son el producto de la naturaleza sino de un momento histórico social preciso (...)” (Tovillas, 2010, p. 48).

La teoría de Bourdieu, no sólo ha sido bisagra en lo referente a cultura y sociedad, sino que también ha impregnado una mutación conceptual en la *cooperación internacional*. Hemos descrito en el estado de la cuestión de esta tesis la postura de la visión neoliberal e institucionalista respecto de la relación entre Estados. Ambas, en su proceso de sincretismo propio de la segunda mitad del S XX y deudor de las transformaciones mencionadas, conciben al ser humano como agente de cambio de la realidad social. Esta variación recibe la influencia de Bourdieu puesto que en su teoría, por él denominada, *constructivismo estructuralista*, el hombre tiene mayor relevancia que la estructura debido a que de él depende su forma y dinámica. A los fines de esta investigación no solo nos interesa establecer el vínculo entre la relevancia que Bourdieu da al hombre como generador de cultura y su necesaria repercusión en la cooperación internacional, sino, además, aclarar que sobre esta noción se construye la CCI.

Esta afirmación queda reflejada en el artículo X de la declaración al sostener que “en la cooperación cultural deberá concederse particular importancia a la educación moral e

intelectual de la juventud con espíritu de amistad, de comprensión internacional y de paz” (UNESCO, 1966). Al definir la educación como un campo de acción propicio para la CCI, UNESCO está reconociendo esa valoración respecto al hombre como generador de cultura de la que hemos hablado. Este artículo está orientado a la estimulación de una categoría propia de Bourdieu definida como *habitus* que son aquellos rasgos característicos “incorporados a los cuerpos a través de las experiencias acumuladas” (Bourdieu, 1999, p. 183). Este *habitus* está construido, básicamente por la sumatoria de dos capitales: económico y cultural. Donde el primero está “compuesto por los distintos factores de la producción y los bienes económicas que produce (Tovillas, 2010, p. 53) y el segundo por tres formas: “estado incorporado, es decir bajo la forma de disposiciones duraderas del organismo; en el estado objetivado bajo la forma de bienes culturales (...) y finalmente en el estado institucionalizado, como forma de objetivación muy particular⁵” (Bourdieu, 1987, pp.11-17).

Entonces, tenemos hasta aquí una noción de la cultura de la que abreva la CCI como presupuesto conceptual para desarrollar su proclama. La cultura, como concepto se presenta generada por las acciones del hombre en sociedad construyendo en su accionar conjunto una identidad y un imaginario social.

6.1.1.2. El enfoque económico

Throsby (2001), además de definir cultura en el sentido mencionado, observa una acepción funcional más vinculada a la economía. Definición que abarca “ciertas actividades emprendidas por las personas, y los productos de dichas actividades, que tiene que ver con los aspecto intelectuales, morales y artísticos de la vida humana.” (Throsby, 2001, p 18). En este sentido, la cultura es interpretada como un el resultado de un producto en el que se imprime una carga valorativa y simbólica. Dicha carga emotiva es plasmada por el hombre como canalizador de ese imaginario social. Este individuo que materializa la cultura en un objeto concreto, no deja de ser dependiente de la sociedad que habita puesto que desde Durkheim la comunidad científica coincide en afirmar que la sociedad en anterior y externa al individuo funcionando como un todo que lo cohesiona y contiene en sus acciones.

⁵ Por particular, el autor entiende a los títulos obtenidos en los estudios académicos.

A este respecto, podemos encontrar que Smith (1998), ya en el Siglo XVIII, se pronunciaba evidenciando la postura clásica de la economía frente a la cultura al considerarla un trabajo en esencia no productivo. En líneas generales, los comienzos de esta nueva disciplina, que recibirá el nombre de *economía de la cultura*, deben identificarse con la obra de Baumol & Bowen (1966) respecto al análisis que hicieron sobre las artes performáticas. Con estos análisis comienza el “desarrollo de una pequeña disciplina, con ensayos y las investigaciones de economistas interesados en este campo” (Bonet, 2007, p 19). Reforzando esta idea Palma & Aguado (2010) sostienen que “su aparición como campo de aplicación de la ciencia económica es reciente; la obra que le dio origen data de 1966: *Performing Arts: The Economic Dilemma*. (...) que llevó a una prescripción de política: el Estado debe subsidiar esas actividades.” (p. 129).

Por su parte, Getino (2007) reconoce que la cultura, en el sentido economicista que intentamos darle, no figuraba en la Latinoamérica de principio de principios del S. XX. Como hemos mencionado en el apartado 5.1. *Contexto Sociocultural*, este es el momento en que se produce la principal ruptura de la *Modernidad*.

la cultura estaba asociada al patrimonio artístico de las elites, al monumentalismo, a llevar a la gente, a la sociedad a los pueblos - sobre todo a los que menos cultura tenían - a ilustrarse en la exposiciones de las artes plásticas, en los museos, en los archivos, en los grandes teatros (...)" (Getino, 2007, p.69).

Observamos que el autor refrenda la idea de una *Modernidad Iluminista* como hemos abordado desde Habermas (2006). Así, la cultura se materializa en los bienes artísticos que, en una sociedad capitalista como la nuestra, rápidamente se traducen en mercancía. No obstante esto, la concepción economicista de la cultura arraiga un Siglo antes cuando “(...) los clásicos teóricos de la economía del Siglo XIX - y también los pocos que hay en el Siglo XVIII - [concibieron] la cultura, en tanto artes, como una actividad eminentemente improductiva, de disfrute, de ocupación del tiempo de ocio” (Getino, 2007, p.69). Esta visión cambia tras la Segunda Guerra Mundial, hito que, como hemos definido, cambia radicalmente la cosmovisión del mundo. Getino (2007) indica que durante la década del 60 en Estados Unidos y en Europa comienzan a surgir algunas investigaciones respecto al impacto de la cultura en la economía. Describe

el impacto directo: se estudia cuánto desembolsa el Estado en sueldos y servicios para poner en marcha una determinada actividad (...) El impacto indirecto: de qué manera todo este dinero que el Estado brinda a la sociedad o a los que trabajan en esto, en sueldos y servicios, cómo esta plata revierte sobre la propia economía de la sociedad (...) El impacto inducido: está relacionado con todo aquello a lo cual induce el evento mismo (atrae gente distinta, que es la que va a hacer el evento con todo lo que esto representa (Getino, 2007 pp. 70-71).

Observamos cómo se aproxima en los 60 la comunidad académica a una nueva forma de ver la cultura en relación a la economía. En la misma época, la UNESCO también hace hincapié en esta observación y apoyándose en esto establece como categoría para la CCI en su artículo IX la condición de que los vínculos sean duraderos. (UNESCO 1966). Con posterioridad, y en el marco de una cooperación más trabajada por el paso del tiempo, la OEI publica la *Carta Cultural Iberoamericana* estableciendo como uno de sus fines “facilitar los intercambios de bienes y servicios culturales en el espacio cultural iberoamericano” (OEI, 2006). Podemos observar en esta carta cómo la dimensión económica de la cultura pierde su visión ingenua respecto de considerarla como cualquier acción desarrollada por el hombre a dotarla de un valor que permita medirla. Desarrollaremos la cuestión del valor en el apartado 6.2.3. *Presupuestos económicos que influyen en el mercado teatro.*

A este respecto, Williams (1980) sostiene que existe una producción y una reproducción formal de la cultura. “Muchas obras capitales son producidas dentro (...) de formas fundamentales en la cumbre de su desarrollo cultural. Un sentido corriente de *reproducción* puede disminuir estos logros, que (...) deben considerarse como una producción importante, hecha posible por una forma reproducible.” (p.184). El autor hace referencia a que una sociedad determinada produce contenidos propios de su imaginario social que se traducen en cultura (en tanto bienes artísticos determinados), pero que a la vez reproduce formas, en tanto estructuras, que son reversiones de otras.⁶ A este respecto ya nos hemos referido en el punto 5.3.1. *Drama moderno y drama simbólico.*

Así, cada obra de teatro concebida escénicamente responde, por un lado a un modo reproducible pero en el contenido a una producción propia de la sociedad, la época y las

⁶ De esta manera, podemos observar que el universo integrado por las unidades de análisis que desagregaremos en el apartado metodológico responde, necesariamente, a un modo gestado en una versión histórica determinada de la sociedad griega pero reproducida por todo occidente.

condiciones en que fuera concebida. Por esta razón cada obra, es analizada desde su condición de bien artístico y cultural dentro de un contexto determinado. Por lo tanto, tenemos un abordaje a la cuestión de la cultura vinculado a su carga emocional, y otro que ancla en su valor económico sin desprenderse de la emotividad.

6.1.1.3. La definición de UNESCO

Por su parte, la UNESCO también demora algunos años en arribar a una definición propia de cultura. Antes bien, intenta abarcar el término desde concepciones más limitadas. Así, por ejemplo, en 1964, define que “se consideran bienes culturales los bienes muebles e inmuebles de gran importancia en el *patrimonio cultural* de cada país”⁷ (UNESCO 1964). Sobre algunas definiciones como esta, materializa en 1966 la declaración objeto de esta investigación y, sin definir aún qué entiende por cultura, sostiene en su artículo tres que “la cooperación cultural internacional abarcará todas las esferas de las actividades intelectuales y creadoras en los campos de la educación, la ciencia y la cultura”. (UNESCO, 1966). Más adelante (UNESCO, 1972) se ocupará de definir qué entiende por *patrimonio cultural* ajustando el término a monumentos, conjuntos arquitectónicos y lugares (con intervención o no del hombre⁸). Luego agrega a su acervo de conceptos el de *institución cultural* al definirla como “todo establecimiento permanente administrado en función del interés general, con miras a conservar, estudiar, valorizar y poner al alcance del público unos bienes culturales, y que ha sido reconocido por la autoridad pública competente⁹”. (UNESCO, 1976). Por último, en la misma fecha, UNESCO define *acceso a la cultura* como “la posibilidad efectiva para todos, principalmente por medio de la creación de condiciones socioeconómicas, de informarse, formarse, conocer, comprender libremente y disfrutar de los valores y bienes culturales” y *participación en la vida cultural* como “la posibilidad efectiva y garantizada para todo grupo o individuo de expresarse, comunicar, actuar y crear libremente, con objeto de asegurar su propio desarrollo, una vida armoniosa y el progreso cultural de la sociedad¹⁰” (UNESCO, 1976).

⁷ Vid. texto completo en: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13083&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

⁸ Vid. texto completo en: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13055&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

⁹ Vid. texto completo en: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13132&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

¹⁰ Vid. texto completo en: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13097&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

Sirva este resumen de definiciones y aproximaciones para comprender la evolución histórica de la institución en torno a la cual al término cultura se constituye como tal. Finalmente en 1982, en el marco de la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales, UNESCO sostiene que

la cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias y que la cultura da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo (UNESCO, 1982).

Esta definición¹¹ es tan extensa que excede el interés de la CCI aunque queda claro que se formula en la misma línea. No obstante, en el último apartado de esta conferencia, UNESCO dedica algunas líneas a la CCI. En este no solo “reitera solemnemente el valor y vigencia de la Declaración de los Principios de la CCI” sino que además amplía sus fundamentos a las bases de “identidad cultural, la dignidad y valor de cada cultura, la independencia, las soberanías nacionales y la no intervención” (UNESCO, 1982).

El texto también actualiza la dinámica de la CCI alineándola con el paradigma que empieza a ganar hegemonía en esa época respecto de la descentralización de la cooperación. A este respecto, nos hemos referido en el apartado *6.1. Cooperación Internacional*. Sostiene la UNESCO en línea con este tema que “es necesario diversificar y fomentar la cooperación cultural internacional en un marco interdisciplinario y con atención especial a la formación de personal calificado en materia de servicios culturales” (1982). Aquí podemos observar cómo se apoya en las definiciones esbozadas en la síntesis histórica que hemos hecho al principio de este apartado respecto de *institución cultural y el acceso a la cultura*.

En su declaración original, la CCI establece las bases para que las sociedades organizadas en un Estado-Nación, con sus sistemas de valores y su identidad cultural propia, tengan un mecanismo a largo plazo en el cual apoyarse para estrechar lazos. Si bien en el apartado *5. Estado de la cuestión*, hemos establecido que no hay cultura mejor ni peor que otra

¹¹ Vid. texto completo en:
http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf

sino Estados más o menos poderosos, este poderío conlleva la instalación de una cultura sobre otra. A este respecto, la UNESCO dedica un párrafo en la conferencia que estamos analizando y sostiene “ha de estimularse, en particular, la cooperación entre países en desarrollo, de suerte que el conocimiento de otras culturas y de otras experiencias de desarrollo enriquezcan la vida de los mismos” (UNESCO, 1982). Así, introduce un tema respecto de la cultura que luego recogerá la Declaración de Diversidad Cultural de 2001, esto es, la diferencia entre países desarrollados y en vía de desarrollo. Aspecto que resulta vital para que esos lazos a largo plazo sean sólidos y duraderos.

Así, definiendo las dos concepciones brindadas por Throsby (2001) y rastreando el concepto *cultura* en el paquete normativo que UNESCO ha promulgado a lo largo de los años, podemos concluir que la cultura se presenta con estas dos caras pero que en definitiva no deja de ser lo mismo. Con el objeto de estudiar la CCI entre CABA y Catalunya, nos apoyaremos en la segunda visión, sin perder de vista el efecto sensible de los bienes y servicios culturales en la *identidad*, la *diversidad* y la *dinámica cultural* de los Estados-Nación que desarrolla el intercambio.

6.1.2. Marco legal de aplicación de la CCI

Con el objeto de entender el rango de la CCI dentro del ordenamiento jurídico argentino, debemos ordenar jerárquicamente los tratados y las leyes que conforman el marco normativo de nuestro país. Este marco normativo construye un mundo simbólico compuesto de tres aspectos, que en su conjunto, lo denominaremos mundo jurídico. Este refiere a

una realidad a la que calificamos con los adjetivos de humana y social. Este mundo jurídico se integra o compone con tres ámbitos, dimensiones, u órdenes: el de las conductas, el de las normas y el del valor. Al primero lo llamamos dimensión sociológica; al segundo, dimensión normativa o normológica; y al tercero, dimensión dikelógica (porque “dike” quiere decir “justicia”) (Bidart Campos, 2008, p.24).

Dentro de este mundo, atenderemos a los aspectos normativos, aquellos descriptos como segundo orden por Bidart Campos (2008) puesto que los sociológicos y los valorativos han sido desambiguados en el estado de la cuestión.

A tales fines, es necesario entender qué es y cómo funciona este ordenamiento que existe en Argentina. En primer lugar, y puesto que emana del Poder Constituyente, la Constitución se erige como Ley Suprema para todo el territorio nacional. En este sentido, y siguiendo el análisis de Gelli (2008) y Quiroga Lavié (1995), la Constitución Nacional tiene una jerarquía superior al resto del ordenamiento jurídico. Podemos reconocer básicamente cuatro principios en la Constitución: la supremacía, es decir que de ella se deriva la validez formal del sistema pero que también tiene relación directa con la reglas tacitas de la convivencia social; la perdurabilidad, que en primera instancia repercute en la permanencia estatal y del sistema; la adaptabilidad, su posibilidad de reforma y, por último, sus características instrumentales, es decir la certeza y seguridad en ella depositadas como norma jurídica claramente identificable.

6.1.2.1. La cultura en la Constitución Nacional

Nuestra Constitución no es particularmente precisa respecto de la idea de cultura puesto que solamente en los artículos 41, 75 y 125 se pronuncia, aunque vagamente, al respecto. Si bien en los Tratados es donde se identifica de forma más elaborada esta cuestión, se puede rastrear incipientemente en nuestra constitución una aproximación a la idea de derecho cultural, reconstruyéndola en función de los artículos mencionados.

En el primero, estableciendo los derechos que tienen los habitantes del territorio nacional se sostiene “las autoridades proveerán a la protección de este derecho [a un ambiente sano y equilibrado], a la utilización racional de los recursos naturales, a la preservación del patrimonio natural y cultural y de la diversidad biológica, y a la información y educación ambientales.” (Constitución Nacional, 1999, p.30). Aquí observamos la preocupación del estado por la temática patrimonial puesta a funcionar como espacio de contención ara los habitantes. Aspecto que está estrictamente vinculado con la primera acepción de cultura que hemos dado vinculada al enfoque de corte antropológico.

Por su parte, el inciso 19 del artículo 75 sostiene sobre las facultades del Congreso que le corresponde “dictar leyes que protejan la identidad y pluralidad cultural, la libre creación y circulación de las obras del autor; el patrimonio artístico y los espacios culturales y audiovisuales” (Constitución Nacional, 1999, p.45). La cuestión de la identidad y la pluralidad (en palabras de la UNESCO la *Diversidad Cultural*) es particularmente importante porque también se encuentra en el espíritu de la CCI. Tal impronta ha sido

explicada en el punto 5.3.1. *Drama moderno y drama simbólico* donde hemos descripto el respeto pedido para con la originalidad de la cultura de cada pueblo. Pero la CCI no solo llama la atención sobre este respeto sino que además en su artículo IV propone como una finalidad el “desarrollar las relaciones pacíficas y la amistad entre los pueblos, llevándolos a comprender mejor sus modos de vida respectivos” (UNESCO, 1966). Así, apreciamos que, aunque formuladas en situaciones espaciales y temporales distintas, tanto la Constitución Nacional como la UNESCO hacen un llamado a respetar la diversidad cultural pero también a que los Estados instrumenten los medios necesarios para propiciar el mutuo conocimiento de cada cultura.

Finalmente, el artículo 125 sostiene “las provincias y la ciudad de Buenos Aires pueden conservar organismos de seguridad social para los empleados públicos y los profesionales; y promover el progreso económico, el desarrollo humano, la generación de empleo, la educación, la ciencia, el conocimiento y la cultura.” (Constitución Nacional, 1999, p. 76). Este artículo, orientado al gobierno de las provincias, busca estimular la libre circulación de los bienes artísticos y culturales, entre otros, con el objeto de fortalecer la identidad cultural que integra a los habitantes de un territorio y los conforma en nación. En este caso, por territorio seguimos la definición de Olmos (2008) quien lo ve como una construcción. “El territorio (...) es fundamentalmente una construcción histórica y una práctica cultural. Construcción de referentes identitarios fundamentales para sus habitantes, con los cuales se sintetiza su historia y su memoria” (Olmos, 2008, p 96). Por esta razón, el marcado interés por parte del Poder Constituyente en romper las fronteras internas se ve manifiesto en el artículo 125.

Tras la reforma de 1994 se incorporó el denominado *bloque de constitucionalidad*, el cual emana del artículo 75. Este artículo, enmarcado en la segunda parte que hace referencia a las autoridades de la Nación, establece las atribuciones del Congreso. Particularmente, este bloque adquiere rango en su inciso 22 al

aprobar o desechar tratados concluidos con las demás naciones y con las organizaciones internacionales y los concordatos con la Santa Sede. Los tratados y concordatos tienen jerarquía superior a las leyes. La Declaración Americana de los Derechos y Deberes del Hombre; la Declaración Universal de Derechos Humanos; la Convención Americana sobre Derechos Humanos; el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales; el Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos y su Protocolo

Facultativo; la Convención sobre la Prevención y la Sanción del Delito de Genocidio; la Convención Internacional sobre la Eliminación de todas las Formas de Discriminación Racial; la Convención sobre la Eliminación de todas las Formas de Discriminación contra la Mujer; la Convención contra la Tortura y otros Tratos o Penas Crueles, Inhumanos o Degradantes; la Convención sobre los Derechos del Niño; en las condiciones de su vigencia, tienen jerarquía constitucional, no derogan artículo alguno de la primera parte de esta Constitución y deben entenderse complementarios de los derechos y garantías por ella reconocidos. Sólo podrán ser denunciados, en su caso, por el Poder Ejecutivo nacional, previa aprobación de las dos terceras partes de la totalidad de los miembros de cada Cámara. Los demás tratados y convenciones sobre derechos humanos, luego de ser aprobados por el Congreso, requerirán del voto de las dos terceras partes de la totalidad de los miembros de cada Cámara para gozar de la jerarquía constitucional. (Constitución Nacional, 1999, pp. 47-48).

Este orden constitucional está integrado, en primer lugar, por los tratados descritos en el inciso citado al cual se anexó con posterioridad la Convención de la Imprescriptibilidad de Crímenes de Guerra y de los Crímenes de Lesa Humanidad, y la Convención Interamericana sobre Desaparición Forzada de Personas, otorgándoseles jerarquía constitucional. El propio artículo prevé, en un rango menor a este, la atención a otros tratados internacionales y a normas emanadas de los órganos supraestatales creados en el marco de tratados de integración como describe el inciso 24 del mismo artículo. Estos órganos supraestatales pueden ser el Mercosur o la Unasur, entre otros. Finalmente encontramos las leyes dictadas por el congreso y, con menor jerarquía los decretos del poder ejecutivo. Es fundamental a este ordenamiento comprender que una norma de menor jerarquía no puede contradecir a una mayor. La observancia este precepto es fundamental para el orden de este mundo jurídico del que hablamos.

6.1.2.2. Tratados, declaraciones y normas conexas a la CCI

Con el objeto de desarrollar ordenadamente este apartado, establezcamos primeramente cual es la posición de la UNESCO en el entramado legal que analizamos. Como hemos establecido en el apartado 5.1.2. *La década del sesenta*, el fin de la Segunda Guerra Mundial impone un quiebre en el ordenamiento y las relaciones de los Estado pero también un giro en la visión cultural de oriente. La Segunda Guerra Mundial concluye oficialmente el 2 de septiembre de 1945 con la firma de la rendición de Japón, el 24 de octubre del mismo año se crea la ONU y el 16 de noviembre nace la UNESCO como organismo especializado en educación, ciencia y cultura.

Así, podemos observar como la actividad de esta organización, sus declaraciones, proclamas y recomendaciones son de particular interés para la República Argentina en tanto Estado miembro. Por tanto, cualquier normativa impulsada por la UNESCO es acatada, tanto por Argentina como por España. Así, en lo referente a la CCI, por citar un ejemplo, el Estado argentino crea un área dentro del Ministerio de Cultura que hoy recibe el nombre de Dirección Nacional de Política Cultural y Cooperación Internacional. Por su parte, el Estado español crea la AECID que trabaja en el marco del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación. En tal estructura de trabajo discurren las acciones de cooperación entre CABA y Catalunya.

La CCI en sí misma no tiene rango constitucional, no obstante, existen dos pactos y una declaración vinculados que si están incorporados en el *bloque de constitucionalidad* del que hemos hecho mención. Estos son: la Declaración Americana de los Derechos y Deberes del Hombre¹² de la OEA Aprobada en la Novena Conferencia Internacional Americana Bogotá, Colombia en 1948; el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales¹³ adoptado por la Asamblea General de las Naciones Unidas de 16 de diciembre de 1966 (en vigor el 3 de enero de 1976) y el Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos¹⁴ (en vigor desde el 23 de marzo de 1976).

La Declaración Americana de los Derechos y Deberes del Hombre (1948), previa a la promulgación de la CCI, en su preámbulo establece a la cultura (sin definirla) sosteniendo que “es deber del hombre ejercer, mantener y estimular por todos los medios a su alcance la cultura, porque la cultura es la máxima expresión social e histórica del espíritu.” (OEA, 1948) Siendo en este caso el objeto de atención de la Declaración “el hombre” y no la relación entre Estados, como en el caso de la CCI, la cultura aparece vinculada a lo moral y por ende a un enfoque de corte antropológico. Por ello, en su artículo XIII, define “toda persona tiene el derecho de participar en la vida cultural de la comunidad, gozar de las artes y disfrutar de los beneficios que resulten de los progresos intelectuales y especialmente de los descubrimientos científicos.” (OEA, 1948). Podemos observar que en este caso la cultura aparece vinculada a un derecho del hombre. Pero la Declaración

¹² Vid. texto completo en: <http://www.oas.org/es/cidh/mandato/Basicos/declaracion.asp>

¹³ Vid. texto completo en: <http://www2.ohchr.org/spanish/law/cescr.htm>

¹⁴ Vid. texto completo en: <http://www2.ohchr.org/spanish/law/ccpr.htm>

no se detiene en este punto, sino que además reconoce en el hombre, el derecho de asociarse con el objeto de “promover, ejercer y proteger sus intereses legítimos de orden político, económico, religioso, social, cultural, profesional, sindical o de cualquier otro orden” (OEA, 1948, Art. XXII). Evidentemente hay una recapitulación de la UNESCO en materia de tratados previos a la promulgación de la CCI puesto que estos derechos, también se observan reflejados en el artículo primero (UNESCO 1966) aunque no vinculado al hombre sino al pueblo en su conjunto.

Por su parte, el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (ONU, 1966) define en su artículo primero la plena autodeterminación de los pueblos en todos los aspectos, incluidos, los culturales “todos los pueblos tienen el derecho de libre determinación. En virtud de este derecho establecen libremente su condición política y proveen asimismo a su desarrollo económico, social y cultural” (ONU, 1966). Así mismo, en su artículo tercero se compromete a “asegurar este derecho” a todos los hombres y mujeres reclamando a los “Estados partes (...) la preparación de programas, normas y técnicas encaminadas a conseguir un desarrollo económico, social y cultural constante y la ocupación plena y productiva, en condiciones que garanticen las libertades políticas y económicas fundamentales de la persona humana” (ONU, 1966, Art. VI). La ONU, concibe en este pacto a la cultura en su doble vertiente: como derecho del hombre y como rasgo característico de los pueblos. En su artículo XV reconoce el derecho de las personas a “participar en la vida cultural” obligando a los Estados a “asegurar el pleno ejercicio de este derecho” y a reconocer “los beneficios que derivan del fomento y desarrollo de la cooperación y de las relaciones internacionales en cuestiones científicas y culturales.” (ONU, 1966) Nótese que este pacto ve la luz un mes después de la proclama de la CCI.

Por otro lado, el Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos (también promulgado en diciembre de 1966) cierra el conjunto de pactos y declaraciones con rigor constitucional en nuestro país. Son particularmente relevante las fechas de proclamas de estos documentos jurídicos porque no hacen más que cristalizar el espíritu y la *estructura de sentimiento* de la que hemos hablado en el apartado 5.1.2. *La década del sesenta*. Este tercer pacto agrega una instrucción que sentará las bases, junto a las otras mencionadas. En su artículo 27 sostiene que

en los Estados en que existan minorías étnicas, religiosas o lingüísticas, no se negará a las personas que pertenezcan a dichas minorías el derecho que les corresponde, en común con los demás miembros de su grupo, a tener su propia vida cultural, a profesar y practicar su propia religión y a emplear su propio idioma. (ONU, 1966).

Con este artículo, la ONU está llamando la atención a la diferencia intrínseca de la dicotomía Estado-Nación, siendo el primero la delimitación geográfica y legal de un territorio y el segundo la confluencia de aspectos propios de la cultura que conforman la identidad cultural. Esta dicotomía, que necesariamente dialoga en constante dinamismo, forma parte de la macro estructura que constituye a una sociedad.

Así, en 2001 la UNESCO emite la Declaración Universal sobre Diversidad Cultural¹⁵ estableciendo en su artículo primero que “la cultura adquiere formas diversas a través del tiempo y del espacio. Esta diversidad se manifiesta en la originalidad y la pluralidad de las identidades que caracterizan a los grupos y las sociedades que componen la humanidad” (Declaración Universal sobre Diversidad Cultural, 2001). Pero además, sostiene que la humanidad afronta un proceso de diversificación tal que llama a los Estados a que garanticen la interacción armoniosa y la voluntad de vivir de las personas puesto que la diversidad cultural es un factor de desarrollo económico e intelectual. Por último, la declaración establece veinte orientaciones propuestas para llevar a delante un plan de acción que aplique la norma. Estas sugerencias van de la profundización de debate internacional al apoyo a la movilidad de creadores y artistas.

En 2005, se celebra la Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales¹⁶ de la cual surge un texto que continua al de 2001. El texto establece una serie de objetivos que intentan reforzar la línea política de UNESCO frente a la protección de la *diversidad cultural* entendiendo que esta se manifiesta a través de las *expresiones culturales*. Se definen así los conceptos *diversidad cultural* entendida referida “al sentido simbólico, la dimensión artística y los valores culturales que emanan de las *identidades culturales*” (Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales, 2005) o las expresiones culturales que son las

¹⁵ Vid. texto completo en: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

¹⁶ Vid. texto completo en: <http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/cultural-diversity/cultural-expressions/the-convention/convention-text/>

“resultantes de la actividad creativa de personas, grupos y sociedades, que poseen un contenido cultural” (Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales, 2005) entre otras definiciones más. Lo más interesante del texto surge en su artículo XVIII donde establece la creación de un Fondo Internacional para la Diversidad Cultural cuya utilización resultará de la decisión de futuras conferencias.

La aplicación de todos estos instrumentos legales, cobra lógica y sentido en la Convención de Viena de 1969 que en su tercera parte se pronuncia sobre la “Observancia, aplicación e interpretación de los tratados¹⁷” (ONU, 1969). Dicha convención fue llamada por la Comisión de Derecho Internacional de la ONU y establece una premisa en su artículo 26 denominada *pacta sunt servanda*: Todo tratado en vigor obliga a las partes y debe ser cumplido por ellas de buena fe” (ONU, 1969). Es decir que la ONU, llama a la observancia de la *buena fe* en la aplicación de los tratados, premisa, que como ha establecido la Declaración de la OEA de 1948 está apoyada en la cultura y su vínculo a la moral. Con esto, intentamos dar cuenta de la importancia tacita de la cultura en todos los ámbitos de aplicación de las actividades del hombre. Siendo los instrumentos jurídicos, en su conjunto, implementados como un corpus legal que orienta las acciones de los ministerios, los tratados encausan dichas acciones al desarrollo cultural y moral de las sociedades.

Por tanto, retomando la posición del a CCI en el entramado de tratados mencionados, observamos como la proclama de UNESCO que estamos analizando, no es operativa en sí misma, es decir, que no se materializa sino en los ministerios de cultura. Estos, atendiendo a los Pactos y Tratados que hablamos, se ocupan de la firma de acuerdos y convenios comerciales facilitando a las redes culturales y organismo especializados (tal puede ser el caso de Proteatro o Prodanza en CABA) su actividad. De cara al interior del territorio nacional, nos encontramos con el artículo 31 de la Constitución Nacional que exhorta a las provincias a acatar las leyes del Congreso, así como los Tratados internacionales.

¹⁷ Vid. texto completo en: <http://www.derechos.org/nizkor/ley/viena.html#PARTE III>

6.1.2.3. Marco normativo de la CCI entre Argentina y España

En el ámbito del sistema legal argentino, del cual ya hemos esbozado algunas características en referencia a la Constitución Nacional, existen un conjunto de acuerdos entre Argentina y España¹⁸ que giran en torno a la cooperación cultural. El primero de ellos, fechado 7 de septiembre de 1942 habla de un acuerdo cultural entre las partes. No obstante, el 23 de Marzo de 1972 se firma el convenio de cooperación cultural (redactado en 1971 y en vigor desde 1973) que esbozaremos a continuación, derogando el acuerdo primigenio de 1942.

El Convenio de Cooperación Cultural entre el Gobierno de la República Argentina y el Estado de España¹⁹ en vigor desde el 29 de Marzo de 1973 por la ley 19.162 es el primer instrumento legal que surge con posterioridad a la proclama de la UNESCO vinculado a la CCI. Este convenio, establece premisas en vínculo a la educación, a la lengua, a la circulación de obras artísticas y el intercambio estudiantil en general. En su artículo 5 establece “cada una de las partes acordará las más amplias facilidades para la organización de exposiciones, conciertos, representaciones teatrales y toda manifestación artística que tienda al mayor reconocimiento de sus respectivos progresos culturales, siempre que tales manifestaciones no tengan carácter comercial.” (Convenio de Cooperación Cultural entre el Gobierno de la República Argentina y el Estado de España, 1971, p. 4). En este artículo, de particular interés para comenzar a vincular la CCI a las artes escénicas, se manifiesta una atención por parte de los Estados cooperantes a estimular la circulación de bienes artísticos. Tal estímulo, en esta primera instancia, excluye las manifestaciones de tipo “comercial” no reconociendo el aspecto económico de la cultura del que hemos hablando en el apartado 6.1.1.2. *El enfoque económico de la cultura*. Sin embargo, esta exclusión solo aplica a las representaciones teatrales puesto que más adelante, en su artículo 8 reconoce la promoción de “libros, folletos, revistas, periódicos, publicaciones en general y toda clase de material audiovisual de índole cultural” (Convenio de Cooperación Cultural entre el Gobierno de la República Argentina y el Estado de España. 1971, p. 4) facilitándoles las instancias aduaneras. A este respecto, Getino (2007) ha desambiguado la cuestión del valor de lo tangible a lo intangible, aspecto al que nos referiremos en el apartado 6.2. *Artes Escénicas y Merco Teatral*. Sin embargo, cabe plantear la disyuntiva en relación a este artículo puesto que “(...) en la

¹⁸ Vid. resumen histórico general de convenios y tratados en el anexo 2.

¹⁹ Vid. ficha completa del convenio en: http://tratados.mrecic.gov.ar/tratado_ficha.php?id=4429

aduana todo pasa por lo tangible. No hay sistema de medición o de análisis para lo intangible y esta es una carencia y un desafío, porque no es fácil hacerlo” (p. 81). El problema que intentamos dejar establecido aquí, y el que intentaremos abordar más adelante, es pensar: ¿Apoyados en qué idea de la cultura dos Estados instan a las partes de un convenio a facilitar la circulación aduanera de bienes culturales? En este caso, se observa la facilitación de la circulación de lo tangible, aunque antes, al excluir lo *comercial* del convenio, parecería que busca estimularse lo intangible, en los términos que plantea Getino (2007).

La norma, en este sentido, es taxativa respecto de las empresas comerciales cuyo trabajo está vinculado a la cultural. Así, establece que las partes se comprometen a facilitar la “cooperación entre las empresas comerciales que en sus respectivos países son concesionarias de las estaciones de radiodifusión y televisión, con el propósito de lograr que se difundan a través de las mismas, programas culturales y artísticos de interés común” (Convenio de Cooperación Cultural entre el Gobierno de la República Argentina y el Estado de España, 1971, p. 6). La norma en este punto recoge el llamado de la CCI cuando sostiene que una de sus finalidades es “desarrollar las relaciones pacíficas y la amistad entre los pueblos, llevándolos a comprender mejor sus modos de vida respectivos” (UNESCO, 1966). Es decir, plantea de llano la difusión de la cultura de cada parte en territorio cultural de la otra con el objeto de estimular el mutuo conocimiento. Este aspecto, termina de rematarlo en su artículo 12 donde compromete a las partes a “fomentar y colaborar en las exposiciones de alto nivel artístico que se realicen en el otro [estado] y que exhiba su *patrimonio cultural*” (Convenio de Cooperación Cultural entre el Gobierno de la República Argentina y el Estado de España, 1971, p. 6).

Por último, e incurriendo en una dinámica operativa, en su título II establece que las partes formarán una comisión mixta que se ocupe de formular propuesta en el marco del convenio. Tales comisiones establecerán líneas de trabajo generales en relación a la cooperación dejando en manos de cada área las particulares de interés de cada sector. De esta manera, Argentina y España, dan el primer paso con arreglos a la CCI estableciendo una base para la ejecución de sus relaciones internacionales.

Este convenio firmado en 1971 fue ratificado por los entonces Jefes de Estado de Argentina y España en un encuentro que tuvo lugar en España entre el 24 y el 27 de

Febrero de 1973 que arrojó como resultado la Declaración conjunta hispano- argentina²⁰. En esta declaración se hace mención a varios puntos vinculados a las relaciones internacionales de los Estados y en particular, a la entrega por parte de los Jefes de Estado documentos diplomáticos, entre ellos, el convenio firmado en 1971. En el mismo año 1973, se redacta el Protocolo Adicional al Convenio de 1971²¹ operacionalizando el artículo 8 referente a la circulación de bienes culturales. A tal respecto sostiene

ambas partes convienen mediante el presente protocolo adicional, que toda clase de material audiovisual de índole cultural, libros, folletos, revistas, periódicos y publicaciones, en general, originario de cada uno de ambos países disfrute del más favorable tratamiento administrativo, aduanero, fiscal, consular, cambiario y monetario en régimen de reciprocidad y en tanto no se incompatible con la promoción y desarrollo económica, social y cultural de cada país (Protocolo Adicional al Convenio de 1971, 1973, pp. 1-2)

Nótese cómo, una vez más, el peso de lo tangible prima sobre lo intangible. Es decir, en este caso, el soporte de los bienes culturales, al ser tangibles, son considerados como pasibles de exención. El teatro, por su parte, al ser un hecho efímero e intangible, como hemos establecido en el apartado 5.3. *Las Artes Escénicas* no es depositario de tales exenciones puesto que no es un bien material.

En 1984 con objeto de una visita presidencial a España se firma la “Declaración Hispano-Argentina²²” que contiene en su artículo 12 una mención a la CCI. La mención, reconoce los aportes culturales mutuos entre los Estados al mismo tiempo que valoran los rasgos comunes de sus sociedades puesto que sirven para solidificar la autonomía cultural. Esta declaración, hace referencia por elevación a la CCI puesto que pone de relieve, entre otros aspectos, a la cuestión del intercambio cultural, la fluidez de las relaciones y el dinamismo con el que se dan. Esta declaración, sentará la base para que en 1988 se confeccione el Tratado General de Cooperación y Amistad entre la República Argentina y el Reino de España²³ (aprobada por la Ley n° 23.670) donde si pronuncian los Estados por la CCI.

²⁰ Vid. ficha completa de la declaración en: http://tratados.mrecic.gov.ar/tratado_ficha.php?id=4442

²¹ Vid. ficha completa del protocolo en: http://tratados.mrecic.gov.ar/tratado_ficha.php?id=4446

²² Vid. ficha completa de la declaración en: http://tratados.mrecic.gov.ar/tratado_ficha.php?id=4472

²³ Vid. ficha completa del tratado en: http://tratados.mrecic.gov.ar/tratado_ficha.php?id=4502

En primera instancia este tratado establece la necesidad de un “sistema regular de consultas políticas de alto nivel” (Tratado General de Cooperación y Amistad entre la República Argentina y el Reino de España, 1988, p 4) cuestión particularmente interesante porque comienza a tratar el tema de la CCI desde un punto operativo y cumpliendo con la premisa del largo plazo que la declaración original de 1966 reclama. En su artículo sexto, recuerda la convicción de las partes en que la cooperación cultural es vital para la consolidación democrática y el entendimiento entre los pueblos, nuevamente, es decir en relación con la declaración del 84, “enraizando una lengua y un *patrimonio cultural* comunes” (Tratado General de Cooperación y Amistad entre la República Argentina y el Reino de España. 1988. P. 7). El protocolo en cuestión establece la celebración de “semanas culturales” pero introduce un giro conceptual en la visión de la CCI al sostener que “Para ello se impulsará la cooperación cultural mediante la combinación de recursos públicos y privados” (Tratado General de Cooperación y Amistad entre la República Argentina y el Reino de España, 1988, P.26). Recordemos que el convenio de 1971 desterraba los fines comerciales de la cooperación, sin embargo, este protocolo los contempla como posibles. En su segundo artículo encontramos una promulgación de particular interés para las artes escénicas: “Se incrementará la realización de coproducciones entre teatros y centros culturales de los países (...). Asimismo se celebrarán encuentros de actores, directores, bailarines y coreógrafos en festivales y en otras manifestaciones” (Tratado General de Cooperación y Amistad entre la República Argentina y el Reino de España, 1988, P. 7). Si bien el resto del protocolo versa sobre cine, radio, libros y centros culturales, esta es la primera vez que encontramos una norma que se pronuncia puntualmente sobre la *coproducción* en las artes escénicas. Esto implica reconocer la existencia de una dinámica de sector, es decir, el reconocimiento de un proceso de producción que conlleva a la materialización de un bien o servicio en este caso cultural.

Luego del protocolo de 1988 y tras un canje de notas en 2001 (que puede consultarse en el anexo 2) muy breve respecto de una modificación en el artículo 2 (no vinculado a la CCI) del convenio de 1971, es en 2005 que se firma un nuevo tratado. Este es el Plan de Asociación Estratégica entre la República Argentina y el Reino de España²⁴. Dicho plan se enmarca en la secuencia de tratados y declaración que hemos estado inventariando en

²⁴ Vid. ficha completa del plan en: http://tratados.mrecic.gov.ar/tratado_ficha.php?id=8869

el presente apartado. En él, siendo de carácter actualizador de acciones condicionadas por el nuevo orden internacional, como versa en sus primeros párrafos, se observa un apartado especial dedicado a la cultura. Si bien este toca puntos como centros culturales, editoriales, museos, etc. es en un punto innovador: refiere a las industrias culturales como campo donde “deciden hacer lo necesario para identificar nichos profesionales” (Plan de Asociación Estratégica entre la República Argentina y el Reino de España, 2005, P. 15). Es imposible no hacer un arqueo conceptual y notar la mutación de áreas de interés de una cultura manifestada en la “organización de exposiciones” (como versa en el convenio de 1971) a un reconocimiento de *profesionales* de la industria como en este plan. Getino (2007) se ocupa de definir el término *industria cultural* con el objeto de aclararlo sosteniendo que “las industrias culturales son aquellas que se ocupan de la producción de bienes y servicios destinados específicamente a la circulación de valores simbólicos” (pp. 79-80). No debemos perder de vista el estrecho vínculo entre industria-profesionales-valor puesto que en esta triada se encuentra la clave del plan. Argentina, como desarrollaremos en el apartado 6.1.3. *CCI aplicada a las artes escénicas: Las redes culturales*, es una de las plazas teatrales más importantes del mundo y como tal posee un circuito de academias y sectores orientados a la profesionalización de sus agentes. En este sentido, la migración de profesionales y el reconocimiento de una industria cultural conllevan a la identificación de un sector cuya dinámica debe estar, necesariamente, atravesado por lógica y leyes de mercado. Es decir, reconocer que existe una *economía de la cultura* y, por añadidura, una teoría del valor que la interpreta.

En 2006-2007²⁵ se reformula el plan creando nuevos lazos, estableciendo la reubicación del Centro Cultural de España en Buenos Aires y la creación del Instituto de Cultura Argentino, entre otros aspectos. Luego surge el Seguimiento del Plan de Asociación Estratégica entre la Argentina y España (2009-2010)²⁶ donde se establece la buena predisposición de España (a través de la AECID) frente a los próximos festejos del Bicentenario de la Independencia Argentina. Por último, se promulga el Seguimiento del Plan de Asociación Estratégica Argentina-España (2011-2012)²⁷ donde se establece como área de interés para la CCI la restauración del patrimonio, la promoción de las industrias culturales y la vinculación entre cultura y desarrollo. Particularmente, se sostiene que

²⁵ Vid. ficha completa del plan en: http://tratados.mrecic.gov.ar/tratado_ficha.php?id=8581

²⁶ Vid. ficha completa del seguimiento en: http://tratados.mrecic.gov.ar/tratado_ficha.php?id=9388

²⁷ Vid. ficha completa del seguimiento en: http://tratados.mrecic.gov.ar/tratado_ficha.php?id=10005

cabría la posibilidad de estudiar un intercambio de becas en disciplinas vinculadas al quehacer cultural elevando así, los reconocimientos antes mencionado de la profesionalización de los agentes de la cultura a rango universitario. En el marco del plan 2006-2007 se firma un Memorandum De Entendimiento Entre Argentina y España que arroja como resultado el desembolso de una partida española, vía AECID, para el NOA y NEA Argentino. Luego, en 2010 se arribará al primer instrumento internacional entre Argentina y Catalunya, el Memorandum de entendimiento Entre Argentina y Catalunya²⁸.

Este memorándum sostiene que es su interés el propiciar, entre otras cosas, la cultura entre las partes. A tal respecto establece tres programas operativos dirigidos a facilitar los contactos entre las instituciones similares, promover la formación profesional y “propiciar la profundización del conocimiento de las culturas respectivas” (Memorandum de entendimiento Entre Argentina y Catalunya, 2010, p. 2). Para alcanzar estos fines el memorándum establece la creación de un comité que lleve adelante las acciones necesarias para que se concreten. Como puede observarse en el Anexo 3, no existe ningún tipo de convenio o acuerdo específico entre CABA y Catalunya con arreglos a la CCI. No obstante, existiendo efectivamente entre los Estados cooperantes se podrá observar conforme surja del análisis de campo, si la actividad real de las artes escénicas está estimulada por la CCI directa o indirectamente.

6.1.3. CCI aplicada a las artes escénicas: Las redes culturales

En un nivel operativo, la CCI y el conjunto de normas y tratados que la definen se materializan en programas estables, agencias, institutos de fomento y promoción o redes específicas de apoyo a las artes. En el caso España-Argentina existen cuatro programas Iber estos son: Ibermúsica, Iberrutas, Ibermedia e Iberescena²⁹ esto, por citar algunos ejemplos de programas estables en la cooperación entre los países. El instituto Ramón Llull, por citar otro ejemplo, también tiene acciones de cooperación descentralizada orientadas a la difusión de la lengua catalana.

En el caso de los programas Iber, particularmente en las artes escénicas, la unidad técnica encargada de recibir y desarrollar el programa Iberescena es el INT. Como ya hemos establecido en el apartado 4.2. Contexto normativo y relaciones internacionales la CCI se

²⁸ Vid. memorándum completo en: http://tratados.mrecic.gov.ar/tratado_ficha.php?id=9680

²⁹ Vid. información completa del programa es: <http://www.iberescena.org/>

desarrolla en una dinámica descentralizada respondiendo los programas Iber aquí mencionados a la definición brindada de red cultural. Por tanto

el punto focal de Iber-escena en Argentina es el INT. Cada programa Iber tiene: una unidad técnica que es la que ejecuta las actividades del programa; un comité intergubernamental (que son todos los países que lo apoyan económicamente) que lo integran los países que esta adheridos al programa y un comité ejecutivo que también lo integran los países adheridos (más chico pero que van rotando). La unidad técnica de Iber-escena está en Madrid y lo lleva una persona que está allá. El INT participa de Iber-escena porque Argentina destina fondos para ese programa. Lo que hace el INT es participar del comité intergubernamental del programa y se beneficia de las convocatorias que se hacen como el resto de los países que forman parte del programa. No obstante hay que distinguir claramente lo que es el punto focal, esto es el representante del país que participa en esa instancia. (M. Guariglio, comunicación personal, Septiembre 2014).³⁰

Así, podemos ver que surge una estructura (unidad técnica-comité intergubernamental-comité ejecutivo) que no solo da forma al programa sino que además asegura su perpetuidad en el tiempo. Producto de este paradigma de descentralización, podemos ver que las redes culturales se constituyen en agentes de relevamiento de necesidades, por estar conectadas con el entorno, y su vez como responsables de llevar adelante los programas. En el caso que analizamos, continuando con la línea de análisis que hace Guariglio, podemos apreciar que en

(...) el caso de España, los acuerdos se firman entre cancilleres y dentro de estos hay un capítulo destinado a la cultura. Entonces esta Dirección [la de Política Cultural y Cooperación Internacional] discute con nuestra cancillería los aspectos del capítulo cultural y se firma a nivel país. En general, estos acuerdos, que tienen procesos más largos, son los que terminan creando comisiones mixtas porque crean un sistema para hacer un seguimiento de los acuerdos firmados estas comisiones con las encargadas de corroborar que se cumpla lo que se firma. (M. Guariglio, comunicación personal, Septiembre 2014)

En resumen, la CCI proclamada por UNESCO establece un marco general que sirve de plataforma a los Estados para desarrollar acciones a largo plazo, en conjunto y orientada a fortalecer la identidad y la diversidad cultural. Estas acciones se encuentran enmarcadas en los convenios, tratados y protocolos que dan forma a las *relaciones internacionales*.

³⁰ Vid. entrevista completa en el Anexo 4.

En este contexto, las redes culturales (que ya hemos definido en el apartado 4.2. Contexto normativo y relaciones internacionales) se ocupan de materializar las acciones previstas por los Estados en los acuerdos suscritos. Las artes escénicas, beneficiadas por el programa Iber-escena, en el caso Argentina-España funcionan bajo esta lógica.

6.2. Artes Escénicas y Mercado Teatral

Hemos esbozado en el apartado 5.3. *Las artes escénicas* el concepto *teatro* desambiguándolo del teatro como edificio, como texto escrito (es decir género literario) y como hecho social. A este respecto, recurriendo a Castagnino (1981), Pavis (2008) y Dubatti (2009) hemos acordado que por teatro, a los fines de esta investigación, entendemos al acontecimiento artístico que tiene lugar en un espacio escénico por un tiempo determinado. Esto presenta la principal dificultad en la historiografía teatral: es imposible hacer que lo efímero del acontecimiento teatral se vuelva perpetuo en ningún soporte. En esta línea, Seibel (2002) logra una definición de corte histórico para hacer referencia a que se entiende por *teatro* en el sentido que estamos utilizando “a partir del Renacimiento, en general se entiende por *teatro* en Occidente un modo de teatralidad limitado por actores que representan una obra dramática en un escenario, con preferencia dentro de una sala” (p.11). En esta definición obtenemos la base (soporte escénico) sobre la cual podemos desarrollar qué sucede con el teatro en CABA y como las artes escénicas son a la vez, un sector de la economía de la ciudad, un espacio catalizador de la identidad cultural porteña y un valor intangible de mucho peso en la ciudad.

6.2.1. El espacio teatral, la obra de teatro y los agentes del campo teatral

En primer lugar definamos, apoyados en la definición de teatro que acabamos de recuperar, esto es, como representación efímera de una historia actuada, al edificio o espacio de representación que contiene al drama. Cruciani (1994) sostiene que “el *espacio del teatro* es una totalidad compleja que no se puede reducir a la suma de escenografía y arquitectura teatral” (p.11). Es decir que si bien el hecho teatral está contenido en un espacio por convención definido escénico, el *espacio del teatro* en los términos de Cruciani alcanza todas las dependencias del edificio y sus funcionalidades. Esta es una propuesta particularmente abarcadora puesto que en el imaginario social, cuando hablamos del teatro como edificio o de la sala teatral, la primera disposición que surge es la disposición a la italiana. En otras palabras

el teatro a la italiana a es una totalidad organiza de tipologías arquitectónicas, funciones sociales, formas de sala y escenarios, elementos funcionales que asumen valores simbólicos; es decir una verdadera y propia cultura teatral que informa a diferentes civilizaciones de teatro y se vuelve una *forma mentis* hegemónica (Cruciani, 1994, p 23)

Observamos que aquí se habla de una disposición espacial de la platea y el escenario particular que se ha perpetuado a lo largo del tiempo como una forma hegemónica generando una pregnancia particular en la conciencia colectiva de modo tal que esta disposición es asociada inconscientemente al concepto *teatro*. Un teatro a la italiana, valga la aclaración, es un edificio que distribuye de manera enfrentada la platea del escena generando en este último un punto de fuga (similar al de las artes visuales) donde todo lo que acontece en el espacio escénico es contenido por el cuadro conocido como “boca de escenario”. La caja que contiene al escenario presenta la posibilidad de usar poleas y engranajes que cambian bastidores, telas y telones con el objeto de dar contexto a lo representado, pero también el piso presenta la posibilidad de utilizar trampas o espacios móviles. Por su parte, la platea está contenida por un sistema de palcos, superpullman (regularmente primer piso) y pulman (segundo piso). Esta disposición particular es la más reproducida en los teatros de la CABA, particularmente en la Av. Corrientes).

No obstante esto, existen también la CABA espacios teatrales (muy propios del circuito denominado alternativo) que son espacios polivalentes, también conocidos como *caja negra*. Es decir, son espacios regularmente readaptados o reacondicionados a salas teatrales que se caracterizan por la ausencia de telón, tener el escenario a la altura del piso y combinar alternativamente espacio escénico y platea. Tal es el caso de fábricas (Teatro Timbre 4³¹), depósitos (Sportivo Teatral³²), o casas de familia (Teatro El Kafka³³). Por esta razón, si bien la disposición a la italiana es la predominante, debemos considerar al *espacio del teatro*, como sostiene Cruciani (1994), como un todo conceptual. Como señala Seibel (2002) en coincidencia a este punto “los espacios de representación y los edificios teatrales pueden entonces considerarse como variables que modifican las relaciones entre intérpretes y público (...)” (p.11). Los autores coinciden en un punto que

³¹ Vid. espacio teatral en: <http://www.timbre4.com/>

³² Vid. espacio teatral en: <http://www.sportivoteatral.com.ar/>

³³ Vid. espacio teatral en: <http://elkafkaespaciotatral.blogspot.com.ar/>

para la presente investigación es relevante y que desarrollaremos en el apartado 6.2.4.3. *Recepción* cuando nos refiramos a como la disposición escénica condiciona la recepción de los espectadores respecto de la representación teatral.

Por lo expuesto, cuando hablamos de *edificio teatral* o de *espacio del teatro* hablaremos del resultado de “interacciones que se mueven entre dos polos de la figuración y el ambiente” (Cruciani, 1994, p.11). Así, entendemos como figuración a lo representativo y como ambientación a la disposición de los espacios. Podemos observar en salas a la italiana un desarrollo del foyer, del hall de ingreso y de los espacios conexos a la sala que propician la interacción del público. Mientras tanto, en las salas polivalentes del circuito independiente, al ser espacios reacondicionados, no suelen contar con grandes halls de entrada, suelen ser incómodos en la espera previa a la función o tienen, como servicio agregado, un bar.

Por otro lado, debemos referirnos a la obra de teatro como acontecimiento escénico puesto que esta definición nos dará como resultado, en el trabajo de campo que acompaña esta investigación, la definición de la *unidad de análisis*. Si bien ya hemos diferenciado el texto escrito del espectacular a través de Pavis (2008) en el punto 5. *Estado de la cuestión*, retomemos la idea profundizando en la cuestión del texto espectacular como obra de teatro. Pelletieri (2008) indica que el primer está vinculado al libro, es decir lo concibe como un género literario más. Por su parte, el texto espectacular, es para el autor “la puesta en escena que involucra distintos lenguajes” (P. 17). Aclaremos que para Pelletieri texto dramático (escrito) y espectacular son entidades diferentes identificando a la segunda no como la representación en si misma sino “lo que capta el espectador del hecho teatral” (P. 17).

En este sentido, Kowzan (1979) sostiene que “entre todas las artes, y quizás entre todos los campos de la actividad humana, el arte del espectáculo es donde el signo se manifiesta con mayor riqueza, variedad y densidad” (P. 30). Esto es así porque el teatro condensa en una representación las seis artes clásicas que hemos heredado de los Griegos. De este modo, Kowzan logra sistematizar trece signos que sirven de guía para analizar semióticamente que sucede en escena. El cuadro a continuación los organiza

| | | | | | |
|--|--------------------------------------|-------------------|------------------|------------------|--------------------------------------|
| 1. Palabra 2. Tono | Texto Oral | Actor | Signos auditivos | Tiempo | Signos auditivos (actor) |
| 3. Mímica 4. Gesto 5. Movimiento | Expresión corporal | | Signos visuales | Espacio y tiempo | Signos visuales (actor) |
| 6. Maquillaje 7. Peinado 8. Vestuario | Apariencia externa del actor | | | Espacio | |
| 9. Accesorios 10. Decorado 11. Iluminación | Características del espacio escénico | Externos al actor | | Espacio y tiempo | Signos visuales (externos al actor) |
| 12. Música 13. Efectos sonoros | Efectos sonoros no articulados | | Signos auditivos | Tiempo | Signos auditivos (externos al actor) |

Gráfico 1 - (Kowzan, 1979, pp 23 - 60)

Podemos observar que los primeros 8 signos que integran aspectos sonoros y visuales son dependientes del actor. Estos, indican al espectador cuestiones relativas a las características de los personajes que interpretan, a sus condiciones psíquicas y sociales así como a la vinculación que hay entre ellos. Los 5 signos restantes, dependientes de la puesta en escena, es decir de las características visuales y sonoras del espacio escénico, dan indicios del entorno que contiene la trama. En suma, podemos resumir que cuando un espectador se encuentra frente a un hecho dramático determinado siempre está expuesto a estos 13 signos. Como sostiene Kowzan (1979) “el espectáculo teatral emplea tanto la palabra como sistemas de significación no lingüísticos. Recurre tanto a signos auditivos como visuales. Aprovecha los sistemas de signos destinados a la comunicación entre los hombres como los creados por la necesidad de la actividad artística” (P. 30).

Ahora bien, las artes escénicas en general y el teatro en particular constituyen un campo intelectual y artístico que es desarrollado de modo dinámico y en conjunto por diferentes agentes de la cultura con sus respectivos intereses particulares. Es decir que un grupo de obras de teatro como las que analizamos, funcionando en los espacios de teatro que acabamos de caracterizar son este entramado simbólico y cultural. Esta idea de *campo* y *agentes* fue desarrollada por Bourdieu a lo largo de su producción teórica. Esbozaremos

a continuación los aspectos de este desarrollo teórico que consideramos funcionales a nuestra investigación.

Dentro de lo que Bourdieu ha denominado espacio social estructurado, esto es el espacio general simbólico y abstracto donde la sociedad genera su cultura, existen diferentes campos sociales que se desarrollan dinámicamente a través de la tensión que sus agentes generan.

En términos analíticos, un campo puede definirse como una red o configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Estas posiciones se definen objetivamente en su existencia y en las determinaciones que imponen sus ocupantes, ya sean agentes o instituciones, por su situación actual y potencial en la estructura de distribución de las diferentes especies de poder (...) y, de paso, por sus relaciones objetivas con las demás posiciones (Bourdieu & Wacquant, 1995, P. 64).

Observamos en la definición precedente que la noción de campo no ancla en una territorialidad determinada ni en una serie precisa de personas. Así, podemos encontrar con campos como el literario, el científico, el político y el artístico, entre otros. Así definido el campo, en la vertiente artística que estamos analizando, aclaremos que “a cada momento histórico corresponde una determinada estructuración de los campos sociales” (Tovillas, 2010, P. 57). Con esto tenemos un campo abstracto, moldeado por el sistema de fuerzas y contrafuerzas que ejercen sus agentes con una redefinición histórica que muta constantemente al ritmo que muta el espacio social estructura en su generalidad. Estos agentes de los que hablamos, dentro del campo teatral se constituyen en: actores, productor, directores, público y críticos. Sostiene Bourdieu (2002) que en la dinámica de estos agentes, es decir en la acumulación histórica de sus relaciones formales, se irá desarrollando cada campo haciendo que unos se legitimen, otros estén en vías de hacerlo y, los más recientes, aun sean ilegítimos (P. 32). “En otras palabras, los diferentes sistemas de expresión, desde el teatro hasta la televisión, se organizan objetivamente según una jerarquía independiente de las opiniones individuales que define la legitimidad cultural y sus grados” (Bourdieu, 2002 P. 33). Dentro de los agentes del campo intelectual, el caso del productor es particularmente interesante desde un punto de vista histórico.

Barthes (1992) haciendo referencia al teatro Griego describe la existencia de un “corega [que] se encargaba de instruir y equipar a un coro” (p. 69). Por tanto la actividad de producir el hecho escénico es tan antigua como la de actuar puesto que para que haya existido un *Tespis* o un *Frínico* (mito que hace referencia al primer actor surgido el coro de didascalias) claramente tuvo que haber un *corega* que lo produjese. Como desarrollaremos en el punto 6.2.4.1. *Producción* la figura del productor no se encuentra totalmente reconocida dentro del campo teatral porteño. Es decir, habiendo pasado el mismo tiempo que la figura del actor en el mismo campo, el productor no ha llegado a conformar su corpus académico y teórico para abstraerse de su profesión y lograr formar una asociación, un colegio o un espacio de legitimación en el campo.

Por lo tanto, esta idea modular de *campo artístico*, en la delimitación que hemos hecho respecto al teatro, los agentes, el *espacio del teatro* y la obra de teatro, nos servirán de apoyo teórico para realizar un análisis estructural del mercado teatral porteño para poder entender el comportamiento de las obras de teatro catalanas que estamos investigando.

6.2.1.1. El teatro como factor homeostático de la identidad cultural

Una de las aristas más desarrolladas del teatro en la CABA ha sido en su relación con el proceso de conformación de la identidad cultural porteña. En este sentido, algunos autores como Ordaz (1957) reconocen en la producción teatral de principio del Siglo XX un periodo de superproducción de obras de teatro llegándolo a identificar como “la etapa más brillante de la escena nacional” (Ordaz, 1957, p. 76). Este crecimiento está apoyado por grupos de factores que fueron condicionantes. En primer lugar “la profesionalización del escritor, el periodismo y el mercado editorial, sumado a las expresiones espectaculares del circo, el cabaret, las variedades, los recitadores, y los payadores, el tango (...) el cine y la radio” (Dubatti, 2013, 24). Un reflejo directo de esta cuestión en el teatro es el crecimiento de las salas. Como refrenda Seibel (2002) entre 1910 y 1930 se abren 30 nuevas salas en la CABA producto de la necesidad de cobijar tantas nuevas obras de teatro. Pero hay un segundo aspecto que es el principal motor de la constitución de lo teatral como factor homeostático de la cultura porteña: la afluencia inmigratoria. Aquí, no solo hacemos referencia a la inmigración externa sino también a la migración interna, es decir, la confluencia de criollos e inmigrantes que conforman el suburbio como un espacio propio de la ciudad. A este respecto, acordemos que

con las inmigraciones del campo a la ciudad, y la llegada de vastas olas inmigratorias, se creó en la ciudad puerto de buenos aires un nuevo territorio suburbano donde se comenzaron a negociar los paradigmas culturales que traían los recién llegados con el fin de generar una nueva identidad que los abarcar a todos (Pellarolo, 1997, p. 18).

La producción estética de principios de del Siglo XX que cobijo a los recién llegados recibe el nombre de sainete criollo, que ha funcionado en nuestra ciudad igual que el cine mudo con los inmigrantes a Estados Unidos. El sainete es definido por Carella (1967) como “una pieza breve, jocosa, que refleja las actividades cotidianas del pueblo” (p. 17). A su vez, Ordaz (1981) recoge esta definición readecuándola a su condición porteña como “una graciosa, chispeante y con ocurrencias disparatadas hasta lo bufonesco, que denunciaba las influencias inmediatas del género chico español” (p. 5). Con esto podemos concluir que la producción teatral de la época estaba ligada a la incorporación de estas identidades culturales conformando el mosaico tan característico de prototipos españoles, italianos, judíos y árabes que confluyeron en los conventillos.

En este punto tenemos un claro ejemplo del efecto homeostático que el teatro tuvo en nuestra historia para asimilar a los inmigrantes. Se puede detectar también en la escuela, en el cine o en el futbol un fenómeno similar. Como sostiene Alabarces (1998) “si lo nacional se construye en el futbol, hay que explicar el tránsito de la invención inglesa a la criollización (...) el par nosotros/ellos encuentra su expresión imaginaria en un estilo de juego (...) [de] gran capacidad productora de sentido” (pp. 7-8). Es decir que en el proceso de la conformación de nuestra identidad, diferentes maquinarias como las mencionadas han sido definitorias para arribar a ser lo que somos. Y es esta la condición homeostática del teatro como herramienta de la cultura, en palabras de Bauman (2013) “la cultura se asemejaba ahora a un mecanismo homeostático: una suerte de giroscopio que protegía al estado Nación de los vientos de cambio y de las contracorrientes, (...) a *mantener el barco en su rumbo correcto*” (p.16). El autor utiliza la definición en pasado porque, como hemos definido en el apartado 5.1. *Contexto Sociocultural*, la función social de la cultura en la *Modernidad* era esta.

Por lo expuesto, aunque anclado en un período determinado de nuestra historia, podemos reconocer la función social del teatro y valorarla como tal. En esta actualidad mediada por las migraciones, por el reconocimiento de las minorías culturales y por la diversidad

cultural resultante, el teatro encuentra en la CCI una herramienta propicia para desarrollar su función homeostática. Dicha función, aunque propia de la *Modernidad*, no se ha visto afectada por las mutaciones en la cosmovisión occidental que hemos analizado. Así, la CCI, en su acción de acercar las *identidades culturales*, genera nuevas representaciones sociales que hacen incorporar nuevos esquemas de valores a los individuos fortaleciendo su *habitus*. Podemos agregar, para terminar de cerrar esta idea, que como sostiene Olmos (2008) aunque la identidad se supone, en esencia, invariable, es un “atributo relacional” (p. 36) y por tanto “al gestarse en la interacción con los otros y en el seno de un determinado contexto, la identidad siempre es cultural” (p. 36). He allí el estrecho vínculo entre teatro, identidad y cultura, aspectos que son recogidos por un imaginario social que se retroalimenta del propio vínculo entre esas tres entidades.

6.2.2. Mercado teatral porteño

Habiendo identificado, descrito y abarcado al teatro en su carácter cultural, ahora nos ocupamos ahora del aspecto estructural de la actividad. A tales efectos debemos aclarar que en líneas generales no existe una investigación o conjunto de investigaciones que aborden la cuestión del teatro como mercado y lo poco que hay se encuentra repartido en publicaciones puntuales. Esta dificultad no es propia del caso porteño, como ya hemos mencionado se considera al análisis de Baumol & Bowen (1966) como iniciático en lo referente a la *economía de la cultura*. Siendo que desde esta fecha la producción académica se ha ido ordenando en torno a su objeto de estudio. No obstante ello, podemos identificar comunes denominadores en la actividad teatral que son observables en diferentes países. Por citar un ejemplo (Bonet & Villaroya, 2009) reconocen que “el reducido tamaño y la escasa profesionalización de algunos de los operadores que ofrecen espectáculos es una constante habitual en el sector” (P.201). Esta cuestión, que los autores aplican al mercado de las artes escénicas de España, también se ve reflejado en el mercado porteño. Es decir que, no obstante la escasa e incipiente producción teórica entorno a las artes escénicas, encontramos presupuestos y costumbres que son similares en varias regiones.

En primer lugar, reconozcamos que la actividad teatral es una actividad que, en apariencia, se presenta diferente a las demás. No obstante, debemos encontrar patrones de comportamiento y conceptos que nos permitan abordarla con criterio y orden. En este sentido, es fundamental reconocer que, aunque la materia prima del arte sea el intangible

de la creatividad, la materialización de esa idea o creación que se vuelca en el dispositivo teatral responde a la dinámica propia de la producción, sus fases y sus aspectos económicos y legales. A este respecto podemos reconocer que “se ocupa de la manera en que se administran los recursos escasos, con el objeto de producir diversos bienes [y servicios] y distribuirlos para su consumo entre los miembros de una sociedad” (Mochon & Beker, 2008, p.2). Es decir que los presupuestos de la economía como oferta, demanda, valor y costos son aplicables al teatro entendido como un producto, o sea, bajo la visión económica de la cultura.

Definamos en primera instancia el concepto *mercado*, puesto que puede tener muchas acepciones. Una de ellas, la que aplica a este análisis, es “plaza o país de especial importancia o significación en un orden comercial cualquiera” (Mercado, 2001). Es decir que por mercado, hablamos de un espacio no físico sino simbólico donde oferta y demanda se encuentran con el objeto de satisfacer una necesidad. Es particularmente necesario no perder de vista lo simbólico o abstracto de la idea de mercado que utilizamos porque, si entendemos al teatro como un servicio, debemos considerar la cuestión territorial como una plaza a cubrir en todas sus dimensiones. “Acudimos al mercado para buscar solución a muchas de nuestras necesidades y movidos por nuestro propio interés, tanto cuando ofrecemos algún bien como cuando lo demandamos porque necesitamos adquirirlo” (Mochon & Beker, 2008, p 23). Como lo indican los autores, la motivación de ingresar a un mercado, independientemente del rol, es cubrir una necesidad. Pues bien, las artes escénicas responden a esta lógica: una persona se constituye en espectador de teatro motivado por el interés de saciar una necesidad cultural o de ocio. Ahora bien, para entender la dinámica del mercado teatral, debemos coincidir en que el teatro sigue un sistema de tres etapas: producción, circulación y recepción. Con el objeto de sistematizar este análisis, procedemos a desarrollar cada etapa del sistema y luego, aclarar la incorporación algunos agentes específicos, entre ellos, la CCI. Proponemos entonces el siguiente gráfico como fotografía estática del mercado teatral porteño. El mismo es desarrollado y explicado transversalmente a lo largo de este apartado.

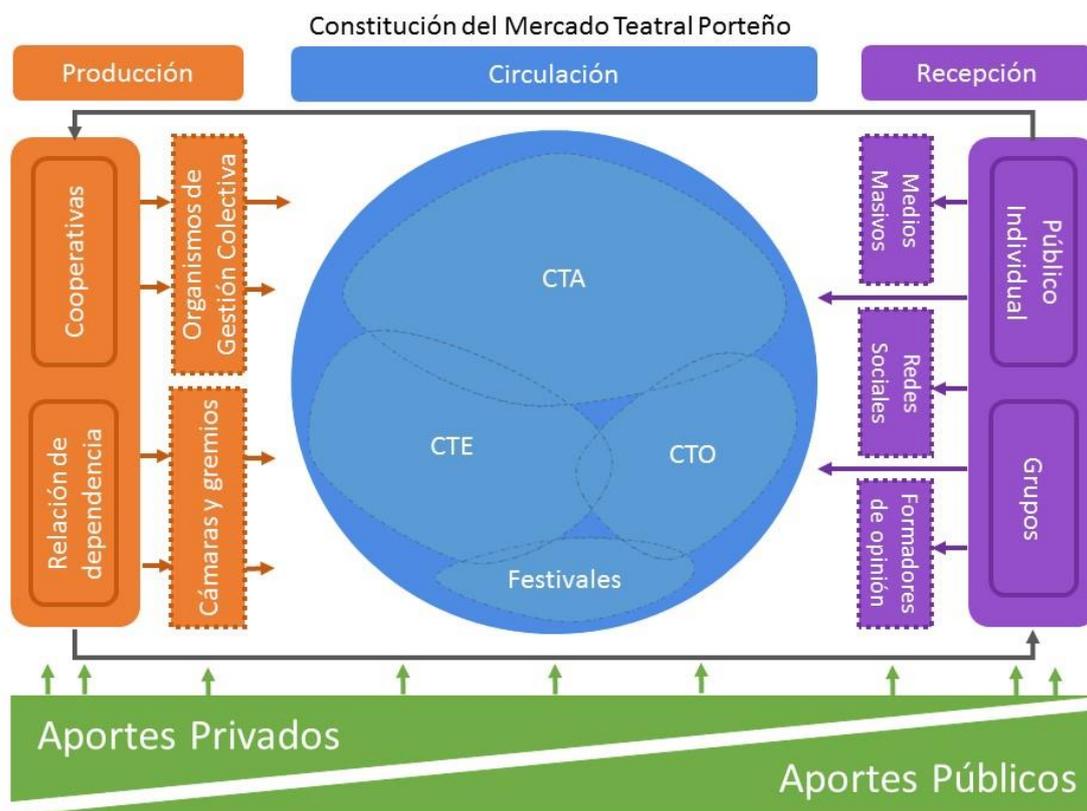


Gráfico 2 - Elaboración Propia

Mientras Schraier (2008) describe a los procesos generales de la producción y habla de tres circuitos en la CABA (homónimos a los que descriptos como CTA, CTE y CTO); a su vez Bonet & Villaroya (2009) sostienen que existe un sistema de estructuras-estrategias-resultados; y, por último, Cimarro (1999) habla de una producción, gestión y distribución³⁴ del teatro. Nosotros, proponemos abordar el sector escénico a través de dos visiones: una estática y una dinámica. La primera es la estructura de mercado de la cual estamos hablando y que se muestra en el gráfico 2, la segunda responde a la cadena de valor y las fases de la producción escénica. En la presente investigación, nos ocupamos del mercado teatral porteño y de las fases de producción escénica quedando la cadena de valor para futuras investigaciones.

No obstante ello, corresponde manifestar la existencia de estos aspectos ya que complementan la visión de la actividad del sector. También necesario mencionar la

³⁴ Este término, a nuestro parecer es errado porque como ya hemos aclarado anteriormente, el teatro es efímero, único e irreplicable, por lo tanto, corresponde hablar de circulación y no de distribución. Este último concepto si aplica al audiovisual porque un mismo film puede distribuirse en tantos soportes magnéticos como se desee, el teatro no.

presencia de estímulos y contención por parte de aportes públicos y privados. A los primeros nos referiremos más adelante, a los segundos, alcance con mencionar que no se institucionalizan a través de ningún programa y que están, regularmente, orientados a la producción. Aclarada esta cuestión, abordaremos las áreas del mercado por separado para comprenderlas de un modo más fiel.

6.2.2.1. Producción

Por producción entendemos el proceso que incluye todas las actividades y tareas necesarias para que una pieza teatral sea puesta en escena y representada. La acción de producir, en el marco del teatro es definida de la siguiente manera

La producción es un proceso complejo y colectivo donde confluyen ciertas prácticas artísticas, técnicas, administrativas y de gestión llevadas a cabo por un conjunto de individuos de manera organiza, que requieren de diversos recursos para lograr la materialización de un proyecto en un espectáculo (Schraier, 2008, p. 17)

Es decir que la acción de producir, como un macro proceso que engloba todas las acciones del proyecto es una actividad transversal a la empresa de materializar una idea en un espectáculo. Por lo tanto, podemos comprender la producción como un proceso propio de cada proyecto pero que como tal tendrá variaciones ya que “cada proyecto teatral es único y siempre diferente a otro” (Cimarro, 1999, p 19).

No obstante ello, proponemos pensar la producción integral de un espectáculo compuesta por cuatro fases ordenadas secuencialmente: *preproducción*, *producción*, *explotación* y *evaluación*. La preproducción, se realiza a través de tres procesos simultáneos: desarrollo de la idea, planificación estratégica y presupuestación estimada. La producción a través de un proceso artístico-técnico, uno administrativo-contable y uno de producción-gestión. Durante la fase de la explotación se desarrolla la temporada, gira o festival para el cual se haya producido el espectáculo. Por último, en la evaluación tiene lugar la obtención de indicadores de gestión y el balance económico-artístico del proyecto. Así, durante la preproducción la actividad clave será diagnosticar, durante la producción ejecutar, en la explotación sustentar, y en la evaluación analizar. El siguiente cuadro gráfica esta explicación.

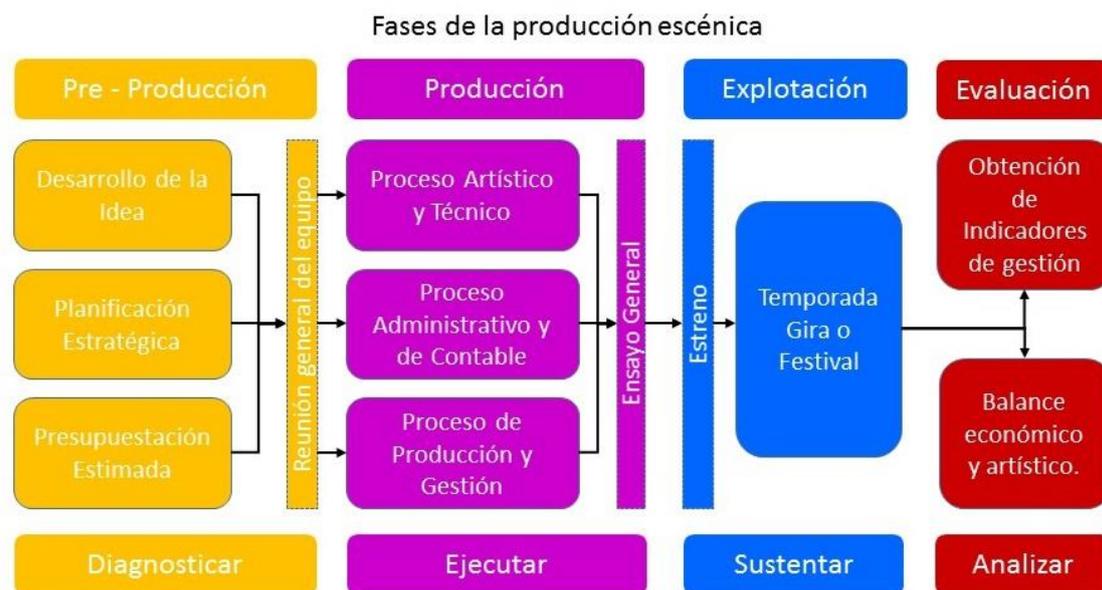


Gráfico 3 - Elaboración Propia

Según podemos observar, las primeras dos fases acaban en un *hito de control*. Como sostiene Schraier (2008) “el colectivo [teatral] deberá predeterminar una serie de metas precisas, factibles, verificables y sobre todo, acotadas en el tiempo” (Schraier, 2008, p. 49). La cumplimentación de esta serie de metas hará que el proyecto tome forma y se convierta gradualmente en un *texto espectacular* posible de circular en el mercado teatral. Estos hitos, marcan el momento de la producción donde se controla si se van alcanzando correctamente las metas y objetivos estipulados. El estreno, que abre la fase de explotación, es también un hito de control.

Existen, básicamente, dos formas de organización formal para el trabajo en el teatro de la CABA, la *relación de dependencia* y la *cooperativa*. Corresponde aclarar que aquí estamos hablando de *modos de producción* siendo empresarial el primero e independiente el segundo. No debe confundirse el modo de producción con el ámbito de circulación puesto que el primer refiere a la forma y dinámica de la organización del colectivo teatral y el segundo a la formación geográfica de los teatros y sus estructuras organizativas.

La *relación de dependencia*, que responde a la normativa general del trabajo, es la que materializa una relación de dependencia entre el productor de la obra (empleador) y el actor o equipo creativo (empleado). Esta forma de trabajo se rige por las generales de la ley obligándose mutuamente las partes a coincidir en la buena voluntad del trabajo.

AADET (la cámara que nuclea a los empresarios teatrales) y ACTORES (asociación gremial de los actores) son los encargados de negociar, año a año, la escala salarial y las condiciones de trabajo en el marco de convenios laborales³⁵. La *cooperativa*, es una forma de trabajo cooperativista donde los integrantes del colectivo teatral toman decisiones en asamblea y reparten las ganancias de la producción en partes proporcionalmente iguales. Mientras que la primera es una forma de organización forma de la organización del trabajo³⁶ típica del CTE y el CTO, la segunda es característica del CTA.

Por lo expuesto, podemos comprender a la producción integral de un proyecto escénico “desde la perspectiva de ser parte medular y creadora del hecho escénico en concreto. Las ideas son esencia, pero si ellas no se traducen en actos, objetos y formas, es decir si no son tangibles, nuestro trabajo es solo ilusión” (Jiménez, 2002, p. 33). Pero para esto, como queda explícito en el gráfico 2, deben sortearse dos filtros (se trabaje en cooperativa o en relación de dependencia. Estos son: las cámaras y gremios por un lado, y los organismos de gestión colectiva por otro. Ambos, son descriptos en el apartado 6.2.2.4. *Instituciones relacionadas al mercado teatral*.

6.2.2.2. Circulación

Schraier (2008) reconoce dos sistemas de producción: uno público y uno privado. El primero, que contiene al CTO, “está conformado por los llamados teatros públicos o estatales, instituciones (...) cuyo objetivo principal es el de producir, exhibir, difundir y promover la cultura a través de las artes escénicas, a nivel profesional, como una forma de servicio público.” (p. 25). Mientras que el en segundo, que contiene al CTA y al CTE, conviven “organizaciones teatrales profesionales o no, con objetivos diversos y con modos de constitución, de organización, de financiación y de producción muy disimiles. (p. 27). Notes que en estas definiciones, el autor agrega a la idea de ámbito por el circulan las obras, es decir, a la idea de plataforma o circuito, la de producción. Esto implica que, en el primer caso, nos encontramos con un espacio simbólico, un submercado, en el cual se produce con arreglo a fines particulares que son considerados un servicio público mientras que en el segundo rige el ánimo de lucro.

³⁵ Vid. convenios en: <http://www.aadet.org.ar/leyesyconvenios.asp>

³⁶ Vid. documentos de constitución de una cooperativa en: <http://www.actores.org.ar/node/185>

El mercado teatral porteño tiene tres submercados estables (no desarrollaremos aquí los festivales³⁷ por ser, precisamente, inestables) cuyas composiciones y dinámicas varían. A estos los denominaremos Circuito Teatral Empresarial (CTE), Circuito Teatral Alternativo (CTA) y Circuito Teatral Oficial (CTO). Por lo tanto, cuando hablemos de CTE estaremos referenciando, básicamente, a los teatros asociados a AADET³⁸; cuando hablemos de CTA a los asociados a ARTEI³⁹ y, cuando hablemos de CTO a los que integran el CTBA⁴⁰ y al TNC (que aunque dependa económicamente de Nación es un ente autárquico que se encuentra físicamente en la CABA).

Según confirma el Observatorio de Industrias Culturales (2014), el CTO está integrado por 5 teatros mientras que el CTE y el CTA suman, según lo relevado en Junio 2012 por PROTEATRO, “164 salas no oficiales, entre comerciales e independientes” (P. 1). No obstante, AADET nos ha informado que los teatros de la CABA asociados a esa entidad suman 13. Además, “Según información proporcionada al Observatorio de Industrias Culturales por la Asociación Argentina del Teatro Independiente (ARTEI), están asociadas a la entidad 80 salas de las 200 de este tipo que estima que existen en la CABA” (P. 1). Es decir que existe más del doble de salas funcionando actualmente de las cuales no hay registro. Por esta razón, debemos acotar a las 80 asociadas a ARTEI nuestro submercado CTA. Por lo expuesto, vemos que el CTO tiene 5 salas, el CTE tiene 13 y el CTA tiene 80.

Nótese; que utilizamos el rotulo *empresarial* y no *comercial* para hablar su submercado más pujante económicamente del mercado. Desde un punto de vista histórico, el termino *comercial* hace referencia a un período particular del teatro porteño que comienza en 1910 a concluye 1930. El término de *teatro comercial* hace referencia a una visión del teatro negativa.

Esta visión, entre pesimista y desalentada, que denunciaba la situación del teatro de los años veinte ha sido incluso retomada por algunos historiadores del genero para caracterizarlo

³⁷ Algunos ejemplos son el FIBA, el festival Shakespeare, Beckett o la Bienal. Algunos son anuales, otros no.

³⁸ Vid. Socios y teatro pertenecientes a AADET:
http://www.aadet.org.ar/quienessomos_nomina_de_socios.asp

³⁹ Vid. Teatros Asociados a Artei: <http://artei-artei.blogspot.com.ar/>

⁴⁰ Vid. Teatro que integran el CTBA:
http://complejoteatral.gob.ar/institucional/estructura?ascm_content_change=CTBA

justamente como ‘teatro comercial’ e indicar que se trató de una etapa de cierta ‘decadencia estética’, pese a la gran cantidad de obras escritas, estrenadas y por ende vistas. (...) Palazzolo [crítico de *La Vanguardia* en los años veinte] hablaba de mercado, competencia, botín y dinero como un modo de denostar el rumbo que estaba tomando la escena local y para denunciar una supuesta incompatibilidad entre el carácter comercial que se imponía en las alas y la finalidad artística que deberían tener las obras. (González Velasco, 2012, p. 57)

Así, llamar comercial a un circuito que innova artísticamente, que permite entrecruzamientos, que está abierto a recibir obras extranjeras y que genera poéticas tan diferentes, sería un error. Incluso Schraier (2008) entiende que debemos hablar de *empresarial* y no de *comercial*. “El objetivo de este sistema de producción es al rentabilidad económica; esto es el teatro pensado como negocio, de ahí que se lo caracterice imprecisa, ya veces peyorativamente como teatro comercial” (p. 27).

Esta composición nos permite ver cómo están integrados cada uno de los submercados. Por su parte, el CTO se constituye con una *dinámica monopólica* por ser el único oferente en un submercado con una demanda variada. No nos interesa en este punto ingresar en cuestiones relativas a segmentación de mercado y posicionamiento, sin embargo, corresponde mencionar que este submercado al estar integrado por 5 teatro (más el TNC) que dependen del sector público dependen, por tanto, de la misma fuerza oferente. Por su parte, el comportamiento del submercado CTE es coherente con la *dinámica de un mercado concentrado* puesto que hay pocos competidores con una alta participación. Adicionalmente, al estar concentrados en la Av. Corrientes y calles aledañas, muestran también la dinámica de la *economía de escala* por la cercanía geográfica. Finalmente el CTA se encuentra diseminado por la CABA y por ello observamos que existen oferentes y demandantes en gran número y ninguno de ellos puede ejercer una influencia sensible en todo el conjunto. Esto es conocido como *dinámica de atomización* del mercado puesto que una variación implementada por alguna de las fuerzas oferentes no repercute en un aumento del precio en todo el mercado.

Abordemos ahora la cuestión desde un punto de vista sociológico. Según Williams (1980) en una sociedad conviven tres ámbitos o circuitos por los que transitan los bienes y expresiones artísticas: uno emergente, uno dominante y uno residual. El primero, experimental y periférico, es el espacio donde se producen las innovaciones y vanguardias. El segundo está integrado por ciertas instituciones y formas de hacer arte

que son consideradas naturales y necesarias. Podríamos hablar en este punto de las obras, dramaturgos, artistas o directores que están legitimados por las instituciones del sector. El tercero el campo donde yacen las obras realizadas en épocas anteriores aunque “accesibles y significativas” (p. 190). En esta idea de emergente, dominante y residual se apoyan, respectivamente el CTA, el CTE y el CTO. Cabe mencionar que los tres circuitos, al igual que los ámbitos descritos por Williams (1980), son dinámicos y se encuentran en constante mutación. No obstante esta tipificación pura, como puede verse en el gráfico 2, proponemos una línea punteada como divisoria de los submercado para dejar ver que entre ellos existen hibridaciones propia de la producción empírica cultural.

Por lo tanto, nos encontramos con un mercado simbólico que está a su vez dividido en tres submercados (CTA, CTE y CTO) donde los primeros dos persiguen una dinámica de producción con ánimo de lucro y el tercero con interés de promoción cultural. En este sentido, es necesario identificar los procesos de producción, circulación y recepción con el objeto de entender como es la dinámica de este mercado. En palabras de Pelletieri (2008) en referencia a su abordaje histórico del sistema teatral argentino que “se trata de hacer cortes diacrónicos en los ejes sincrónicos del sistema teatral [que se producen] en los niveles de la producción, circulación y recepción de textos espectaculares y dramáticos” (p. 29).

Con el objeto de cuantificar el mercado podemos observar en la siguiente tabla la afluencia de espectadores del CTE y el CTO. El CTA no está cuantificado porque no se cuenta con información al respecto. Sin embargo, en lo referente a los dos submercados informados en la tabla, puede observarse una predominancia del CTE sobre el CTO.

Artes escénicas. Asistentes por circuito teatral. CABA.
Años 2002-2013

| Año | TOTAL | Teatro Oficial | Teatro Comercial |
|------|-----------|----------------|------------------|
| 2002 | 2.806.569 | 1.151.192 | 1.655.377 |
| 2003 | 3.045.846 | 1.295.718 | 1.750.128 |
| 2004 | 2.972.430 | 1.049.699 | 1.922.731 |
| 2005 | 3.002.338 | 936.426 | 2.065.912 |
| 2006 | 3.078.045 | 773.349 | 2.304.696 |
| 2007 | 3.048.125 | 487.171 | 2.560.954 |
| 2008 | 3.242.807 | 446.460 | 2.796.347 |
| 2009 | 2.910.980 | 409.902 | 2.501.078 |
| 2010 | 3.617.297 | 625.191 | 2.992.106 |
| 2011 | 3.893.044 | 697.881 | 3.195.163 |
| 2012 | 3.877.149 | 826.123 | 3.051.026 |
| 2013 | 3.935.562 | 808.864 | 3.126.698 |

Fuente: Elaboración del OIC sobre la base de datos de DGEyC y AADET.

Gráfico 4 (Observatorio de Industrias Creativas, 2014, p. 1)

La circulación de las obras en el CTA está mediada por variables externas e internas. Por un lado debemos mencionar la posición geográfica de las salas, la dificultad para comunicar sus actividades y la programación múltiple que tienen. Por otro lado la estructura de ingresos es precaria debido a factores como el bajo costo de las entradas, la escases de patrocinadores o la dinámica de subsidios públicos que suele ser lenta en su otorgamiento y liquidación. Estas cuestiones, hacen que el ingreso real percibido por entrada y el alto costo de mantenimiento del inmueble obligue a las salas a sobre explotar sus espacios.

A diferencia de las salas asociadas a AADET que se encuentran, en su mayoría, instaladas en la Av. Corrientes, las salas independientes están geográficamente diseminadas por toda la ciudad. Esto implica, por un lado, que no haya una economía de escala como en la Av. Corrientes donde junto a cada sala hay varios restaurants, librerías, bares, etc. que generan inputs estimulantes a la actividad teatral. Por otro lado, que al no estar juntas generan la sensación en la recepción de lejanía en el imaginario colectivo de los espectadores. Esta expansión territorial también atomiza la comunicación de las salas porque no cuentan con un atractivo sectorial que motive a los medios masivos de comunicación a incluirlas en sus espacios. Las salas del CTA tienen un modelo de programación que contempla la

posibilidad de exponer una obra una vez por semana (a diferencia del comercial que se representan de miércoles a domingo). La sala cuenta con varias obras que conviven en un espacio escénico compartiendo el depósito para la escenografía, la planta de luces y la marquesina. Esto es así porque la sala necesita un índice de rotación que mantenga la sala nutrida debido a que el espectro de público no es tan grande como en el CTE. Además, es necesario que en la misma sala donde se explota una obra los fines de semana se dicte, durante la semana, cursos y talleres o se alquile la misma para no ser deficitaria.

Esta dinámica del subsector CTA hace que la complejidad de la circulación de los bienes artísticos esté en mano de los programadores de sala. En muchas se puede ver un perfil definido, en otras, la necesidad de cubrir los costos de mantenimiento es tan grande que se ven obligadas a programar incluso contra su propia identidad. Las clases y los bares instalados en el inmueble son una forma de mantenerse a flote pero no es más que una manera encubierta de trasladar el problema del modelo de negocios a otra ventana de explotación. Debemos analizar el proceso de recepción, o mejor dicho el momento de decisión de compra de la demanda, con el objeto de concluir en análisis y la caracterización genérica del mercado teatral porteño.

6.2.2.3. Recepción

La masa crítica que conforma el público de teatro es muy variada y heterogénea. Como surge del gráfico 2, podemos observar dos tipos de públicos: público individual, esto es el espectador que opta por una u otra propuesta escénica y los grupos de espectadores organizados que asisten a un espectáculo guiados por un coordinador. Ejemplos de estos últimos son los clubes de espectadores de teatro, los turistas o los grupos de jubilados. El segundo recorte posible es el geográfico, podemos considerar al público objetivo del teatro como habitantes de la CABA y sus alrededores. No obstante ello, como ya hemos mencionado en el apartado 6.1.1.1. *El enfoque antropológico*, la variable de la afinidad, el sector social y cercanía intelectual (denominada *habitus*) son también fundamentales. Así, limitado por factores económicos y culturales, apoyado en su recorrido empírico, el individuo accede a determinados bienes culturales que están dentro de su espectro de elección.

Funcionando la prensa como agente de mediación entre oferta y demanda, toma un rol vital al momento de guiar la atención de los espectadores sobre una u otra propuesta. Si

bien en la actualidad los medios masivos de comunicación han sido desplazados por las redes sociales y la comunicación segmentada de las ofertas culturales, es innegable que la masividad y el alcance que da ser publicado en un diario como Clarín o La Nación contribuye al posicionamiento de una obra determinada.

Entonces, existen tres filtros posibles que se instalan entre la circulación y la recepción. Estos son los medios masivos de comunicación, las redes sociales o los formadores de opinión. Los primeros, instalados en el mercado desde la propia constitución del mismo, funcionan como organismo de difusión masiva de las propuestas teatrales. Los colectivos de artistas o las empresas productoras se valen de un agente de prensa que orienta su actividad a la colocación de los espectáculos en las agendas de los medios a través de notas, comunicados, o críticas. Los segundos, en constante crecimiento, son las redes sociales que permiten a las compañías una llegada descontracturada, económica y directa a su público objetivo. Por último existen los formadores de opinión que son personas independientes que a raíz de sus comentarios, indicaciones o sugerencias, influyen en el proceso de decisión de compra de un espectador orientando su interés a una propuesta teatral determinada. Estos tres agentes, puede o no tener influencia en la recepción de los espectáculos, no obstante, son entidades instaladas en la dinámica del mercado.

6.2.2.4. Instituciones relacionadas al mercado teatral

Hemos mencionado en el apartado 6.2.2.1. *Producción* que existían dos filtros a través de los cuales, necesariamente, las producciones de espectáculo, en cualquier modo que elijan, deben pasar. Estos son los organismos de gestión colectiva y las cámaras y gremios. Los primeros surgen para facilitar la administración de derechos de autor que emana la ley de propiedad intelectual. Estos organismos de gestión colectiva “representan [a los autores] ante los usuarios, en grandes zonas geográficas y / o entornos especiales, tales como internet, unificando la gestión y reduciendo sus costos” (Delupi & Vibes, 2006, p. 96). Es decir que, aunque no funcionan con la dinámica de un gremio ni de una cámara de empresarios, sin instituciones a las cuales aquellos que deseen representar una obra sobre un soporte escénico deben recurrir necesariamente. Así, “la gestión colectiva nace por la imposibilidad práctica de gestionar los derechos de explotación derivadores del derecho de autor” (p 96). En la CABA, los dos organismos más importantes son

ARGENTORES⁴¹ y SADAIC⁴² que representan a los autores y a los compositores respectivamente. La gestión de los derechos es una de las principales y más importantes tareas que debe llevar adelante una producción escénica ya que si no cuenta con este aval no podrá representar su obra. Por otro lado, AADET y ACTORES se constituyen como filtro para las producciones como hemos definido en el punto 6.2.2.1. *Producción*.

Los aportes públicos que sirven de sostén para la actividad teatral en su conjunto se materializan en las acciones particulares de tres organismos: INT, PROTEATRO y FNA. El primero creado a partir de la ley 24.800 conocida como Ley Nacional de Teatro⁴³ tiene una cobertura nacional y posee líneas de subsidios regulares que van desde la producción de espectáculos a proyectos especiales como publicaciones o investigación. La ley que le da forma al INT tiene tres temas centrales, como reconocen Delupi & Vibes (2006, p.413) estos son qué es la actividad teatral, la creación del instituto, y el régimen económico y financiero de la actividad teatral. Por su parte, PROTEATRO creado en 1999 por Decreto N° 845/00, reglamentario de la Ley N° 156/99 y Modificatoria Ley N° 2945/08 tiene 3 líneas de subsidios: Salas Teatrales, Grupos Teatrales Estables o Eventuales y Proyectos Especiales⁴⁴. Por último, el FNA, también de alcance nacional, fue creado en 1958 por el decreto ley N° 1.224/58⁴⁵ y abarca 13 disciplinas siendo una de ellas el teatro. Es decir, que el aporte público, se canaliza por la actividad regular de estos tres organismos que son los encargados de fomentar y financiar a las artes escénicas en sus respectivas jurisdicciones.

6.2.3. Presupuestos económicos que influyen en el mercado teatral

A continuación haremos un sumario de ciertas claves económicas que son necesarias establecer con el objeto de completar el análisis económico del mercado teatral porteño. Para ello establecemos dos conjuntos de conceptos que afectan la producción teatral: Ingresos y costos por un lado y el valor de los bienes y servicios culturales por el otro.

⁴¹ Vid. dinámica general de la institución en: www.argentores.org.ar

⁴² Vid. dinámica general de la institución en: www.sadaic.org.ar

⁴³ Vid. texto completo en: <http://www.infoleg.gov.ar/infolegInternet/anexos/40000-44999/42762/texact.htm>

⁴⁴ Puede consultarse la dinámica general de la institución en: <http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/teatro/>

⁴⁵ Puede consultarse el texto completo de la ley en: <http://www.infoleg.gov.ar/infolegInternet/anexos/35000-39999/37242/norma.htm>

6.2.3.1. Ingresos y costos

Definamos en primera instancia ingresos y costos para luego volver la cuestión de las artes escénicas. Por un lado identificamos el ingreso total como “la cantidad pagada por los compradores y percibida por los vendedores de un bien” (Mochon & Beker, 2008, p. 52). Este concepto aplicado al teatro se traduce en el dinero percibido por los productores de un espectáculo teatral (fuerza oferente) entregado por los espectadores (fuerza demandante) en contraprestación por la función brindada (producto). Independientemente de los descuentos, impuestos o demás retenciones que el proceso tenga, el ingreso es la traducción a dinero que se obtiene por el servicio brindado. Por su parte, caracterizamos al costo como “el valor de los factores utilizados por la empresa para producir” (Mochon & Beker, 2008, p 95). En este caso los costos que tiene una producción escénica están vinculados a la compra de insumos para la producción artística (escenografía, vestuario, etc.) así como para los honorarios del equipo creativo. Si aplicamos estos dos conceptos, el de ingreso y costo, a la actividad de producir, tenemos que el costo es el precio pagado por un insumo o recurso determinado que se traduce en el input que recibe la producción que tras la acción de producir el espectáculo lo transforma en un output (la obra de teatro materializada en cada función) por el cual recibe un ingreso en contraprestación por el servicio de la función teatral.

Ya hemos mencionado anteriormente al análisis de Baumol & Bowen (1966) respecto de las artes escénicas en EEUU, sin embargo, no hemos desarrollado el estudio. El estudio muestra una economía del sector dividida en dos: las artes escénicas y otro más general caracterizado por empresas que incorporan progreso tecnológico para mejorar la actividad. En otras palabras: “El primer sector es el arcaico, que no genera mejoras en la productividad y el segundo sector es el progresista, donde hay innovaciones, donde hay economía de escala” (Rapetti, 2007, p 142). Esta división sectorial que identifican los autores es similar en CABA. No obstante, el principal aporte del estudio está orientado a la cuestión de los costos y los ingresos puesto que “por lo general los ingresos que se obtienen por la venta de servicios, o sea por la venta de entradas, no son suficientes para cubrir los costos” (p.141) sumado a esto la rigidez que presentan los altos costos de producción de este sector denominado artesanal, da como resultado el *síndrome de costos* o *enfermedad de costos* más conocido como *ley de Baumol*.

Así definidos costos e ingresos, volvamos a la ley de Baumol. El eje principal del análisis radica en que “como los salarios aumentan de una forma lineal a la economía en su conjunto (...) el costo en el factor *trabajo* en este sector será creciente por unidad de output” (Asuaga, Lecueder & Vigo, 2005, p.2). Así, las artes escénicas se tornan más deficitarias conforme aumentan los salarios a nivel general y avanza la tecnología mientras que la acción de producir continua siendo artesanal. “Por lo tanto, en el arte los salarios suben y aumentan los costos, pero no aumenta la productividad” (Rapetti, 2007, p. 143). No obstante este análisis, los resultados arrojados por Baumol & Bowen (1966) han recibido críticas que van del cuestionamiento a la afirmación de que los salarios en las artes escénicas sigan la dinámica general de la economía, a la cuestión de la elasticidad de la demanda frente a un aumento de los precios en las entradas (Rapetti, 2007). Si volvemos al gráfico 2, y recuperamos las dos formas de trabajo en las artes escénicas de la CABA, veremos que en el trabajo en relación de dependencia la escala salarial está sujeta a la negociación entre la camada AADET y ACTORES. Por otro lado, el trabajo en cooperativa no tiene fijación de salarios mínimos, dejando la ganancia de los actores sujeta al resultado económico de la obra representada. Es decir, que en el primer caso la *ley de Baumol* es más sensible al crecimiento económico general, mientras que en el segundo caso no. Respecto de la crítica vertida entorno a la elasticidad de la demanda, debemos acordar que el proceso de decisión de compra está apoyado en la idea de *habitus* ya desarrollada en el apartado 6.1.1.1. *El enfoque antropológico* y en el 6.2.2.3. *Recepción*. Por lo que la demanda no solo será sensible a un aumento de precios, sino también a otros factores sociológicos, psicológicos y ambientales.

Definamos, por último, la cuestión de la *brecha de ingreso* para caracterizar el financiamiento de las artes escénicas frente a la venta de localidades. Esta brecha hace referencia al espacio que hay entre los costos (la producción del espectáculo) y los ingresos (la venta de entradas). Siendo los primeros superiores a los segundos el resultado de la ecuación arroja pérdida (según el análisis de Baumol & Bowen que estamos desarrollando). “esa brecha (...) se cubre por lo que ellos [los autores] llaman ‘ingresos no ganados’, que son los que se obtienen por otras fuentes de financiamiento diferentes a la venta de entradas” (Rapetti, 2007, p. 147). Aquí es donde ingresa el área de soporte de los aportes públicos y privados que hemos detallado en el gráfico 2. Es decir que frente a una actividad deficitaria como esta, las producciones teatrales se ven en la obligación de

apoyarse en otras fuentes de ingresos alternativas a la venta de entradas con el objeto de aumentar la rentabilidad de las obras.

En definitiva, el principal aporte del análisis de Baumol & Bowen (1966) a la *economía de la cultura* en general y a las artes escénicas en particular, es llamar la atención del Estado sobre la necesidad de proteger la actividad. Así, el sector ha ganado progresivamente (especialmente en CABA donde representa el intangible más importante de su identidad cultural junto con el tango) terreno en lo que refiere a políticas culturales, inversión pública y desarrollo de mercado.

6.2.3.2. Construcción del valor y fijación de precios

Como ya hemos establecido en apartado 6.1.1.2. *El enfoque económico* existe una dimensión económica de la cultura que busca establecer un valor sobre bienes y servicios culturales. Bajo este enfoque, estableceremos las acepciones entorno a la cuestión del valor y como este se traduce en una fijación de precios.

“Las dimensiones del valor cultural y los métodos que se podrían utilizar para evaluarlo son cuestiones que se deben originar en su discurso cultural, aun cuando en algún momento fuese posible tomar prestados modos de pensamiento económicos como forma de establecer modelos adecuados” (Throsby, 2001, p. 41)

Como podemos aclarar en relación a la cita precedente, establecer la cuestión del valor sobre los bienes y servicios culturales implica, necesariamente, exceder la visión económica de los mismos. Es decir, debemos ampliar la mirada y tener presente que existen otros ámbitos donde un bien cultural, a diferencia de cualquier otro, repercute y tiene impacto. Por ello, coincidimos con Throsby (2001, pp. 43-44) cuando plantea que existen seis elementos constituyentes del valor cultural. Estos son: *valor estético* (propiedad de belleza, armonía y forma); *valor espiritual* (vinculados a la comprensión, la ilustración y el conocimiento); *valor social* (aporta una conexión con los demás); *valor histórico* (refleja condiciones de vidas y continuidad entre pasado y presente); *valor simbólico* (abarca el significado de la obra y lo que representa para el consumidor); *valor de autenticidad* (es decir, si es una obra de arte original y única). Surge de esta desagregación que hace el autor la multiplicidad de caras que una misma obra de arte tiene dependiendo el ángulo desde el que la miremos.

Por su parte, Bonet (2007) aclara que “cuando hablamos del valor de una obra (...) entran en juego matices, aspectos, juicios, argumentos distintos” (p. 20) reforzando así la dificultad de construir valor apoyándonos solo en lo económico. No obstante, reconoce tres caras del valor vinculado a los bienes y servicios culturales. Por un lado la existencia de un *valor funcional* que puede darse en términos de entretenimiento, decorativos o educativos; un según nivel más potente que es el *valor simbólico* que puede remitir a una cuestión patriótica, social o generacional y por último un *valor emotivo* mucho más potente que los anteriores (Bonet, 2007, p. 20). Si bien podemos observar en la categorización de Bonet una referencia condensada a la brindada antes por Throsby, es significativo el aporte de la graduación de importancia que el autor brinda a un valor sobre otro. Esto está vinculado a que el valor emocional que se le atribuye a una obra se traduce en un impacto tal en la demanda que cuestiona la idea de la elasticidad de la demanda que ya hemos abordado. Es decir que mientras que Baumol & Bowen (1966) sostienen que un aumento de precios hará disminuir la demanda del público, adosar un valor emocional, y su consecuente *catarsis*, generaría lo contrario. “Los estudios que se han realizado sobre la demanda cultural demuestran cómo el consumo cultural es adictivo. Quien más libros tiene es quien más libro compra” (Bonet, 2007, p. 23) esta afirmación demuestra que la utilidad marginal decreciente, presupuesto básico de cualquier económica apoyada en el consumo, no se aplica a las artes escénicas o a la cultura en general.

El último aporte que recogemos en torno a la idea de valor proviene de Getino (2007) quien establece una diferencia entre el *valor material e intangible* de los productos artísticos y culturales. Aquí, debemos comprender que por un lado existe un valor material de un producto cultural y un valor intangible. “Cuando uno compra un libro (...) posiblemente está buscando los contenidos que lo van a entretener o van a servir a su desarrollo técnico, educativo o el que fuere” (Getino, 2007, p. 80). Es decir, un libro (para seguir el ejemplo que brinda el autor) tiene un valor que deviene del proceso de manufactura de la creación del soporte papel y un *valor simbólico* que es la obra literaria contenida en sus páginas. Esta dualidad presenta una dificultad para el abordaje económico de la cultura que se suma al resto de interpretaciones sobre el valor. “En la aduana todo pasa por lo tangible. No hay sistema de medición o de análisis para lo intangible” (p. 81). Es decir que cuando, a través de una acción de promoción cultural exterior o de la CCI, un Estado, red o agencia establece una acción en otro, si se trata de

la circulación de un producto cultural, la aduana medirá su ingreso no por lo que representa para una u otra cultura sino por el soporte sobre el que se imprime la expresión cultural. Por lo tanto, la fijación de un precio se apoya en una valorización parcial y sesgada de un producto.

Por lo tanto, considerar el *valor cultural*, el *valor simbólico* o el *valor intangible* de un producto o servicio cultural se traduce en una decisión comercial de fijación de precios. “El precio de un bien es su valor expresado en dinero. Los precios representan los términos en los que las personas y las empresas intercambian voluntariamente las diferentes mercancías” (Mochon & Beker, 2008, p. 15). Es decir que el precio, en líneas generales lo establece la oferta y la demanda al ponerse de acuerdo (en términos teóricos) respecto al valor que le adjudican a un bien. Esta ecuación es la que se ve alterada a raíz de los aportes que hemos agregado en este apartado volviendo compleja la situación de productores y espectadores.

6.3. Consideraciones finales

Corresponde considerar de modo sucinto y preciso los conceptos definidos a lo largo del punto 6. *Marco Teórico* con el objeto de luego transportarlos a las variables que utilizaremos en el caso de estudio.

Tras definir en el apartado 5. *Estado de la Cuestión* el contexto mundial del surgimiento de la CCI, así como la *estructura de sentimiento* de la década del sesenta, hemos considerado las teorías políticas que abordan las *relaciones internacionales*. Definida la corriente *realista*, *idealista* y *marxista* como las grandes concepciones de esta disciplina, hemos considerado a la corriente *neoinstitucionalista* como aquella que mejor ajusta sus presupuestos teóricos a la Cooperación Internacional. Como también hemos precisado en el punto 5.2. *Contexto normativo y relaciones internacionales*, esto es así puesto que se percibe claramente en esta corriente los aportes del *constructivismo estructuralista* bourdeusiano al introducir la variable *cultura* a los análisis de las ciencias sociales. En este marco, la *cooperación descentralizada* se instala como un proceso de mayor participación ciudadana con iniciativas particulares y no estatales que abren el juego a todo el entramado social.

Con el objeto de circunscribir la cooperación internacional al ámbito de aplicación de las artes escénicas hemos acotado el concepto *cultura* a los fines necesarios de esta investigación. Por un lado, hemos reconocido un enfoque de corte *antropológico* donde la cultura está vinculada a las acciones de los hombres, a sus creencias y costumbres pero sobre todo a sus prácticas comunes como sociedad. Esto es lo que da forma al *imaginario social*, es decir a un panteón de representaciones simbólicas compartidas, que da forma y personalidad a la identidad cultural de un pueblo. Desde este punto de vista, la CCI funciona como un puente que acerca, estimula y protege las *identidades culturales* y la *diversidad cultural* de los pueblos fortaleciendo el *habitus* de los hombres, concepto desarrollado en el apartado 6.1.1.1. *El enfoque antropológico*.

Por su parte, el enfoque *económico* hace hincapié en los productos resultantes de las actividades de la vida humana que poseen una carga valorativa y simbólica particular. Considerando los estudios de Baumol & Bowen (1966) como iniciadores de la disciplina denominada *economía de la cultura* (Rapetti, 2007) ajustamos algunos conceptos a nuestro análisis como *valor intangible* (Getino, 2007) y *valor cultural* (Throsby, 2001) entre otros. Por último, en este enfoque, hemos considerado la *cultura* como una práctica social que se produce y reproduce de manera dinámica (Williams, 1980).

En relación a la definición de *cultura* hemos, finalmente, introducido la visión de UNESCO (1982) así como las definiciones conexas previas en relación a *patrimonio cultural*, *institución cultural*, *acceso a la cultura*, *participación en la vida cultural e identidad y diversidad cultural*, entre otros. Por tanto, observamos que la cultura se constituye en un objeto de estudio difícil de abarcar por su multiplicidad de acepciones. No obstante a los fines de esta tesis, nos apoyaremos en la visión *económica* sin perder de vista la importancia simbólica de las expresiones culturales puesto que el intercambio de bienes y servicios de estas características, a diferencia de otros, conllevan un potente efecto de estímulo a sectores conexos. En este sentido, entendemos que las *obras de teatro* desarrolladas en el marco de la CCI son ejemplos concretos de manifestaciones culturales precisas que se construyen en el marco de una cultura determinada.

Aquí, es decir en el intercambio de bienes y servicios culturales, es donde las *redes culturales* encuentran un ámbito de desarrollo propicio para materializar la CCI en programas estables y prolongados. Dentro de las relaciones entre Argentina y España un

ejemplo de esto son los programas Iber que fueron desarrollados en el apartado 6.1.3. *CCI aplicada a las artes escénicas: Las redes culturales*. Si bien existen varias redes culturales nos hemos abocado a esta por ser la que se ha desarrollado por más tiempo con programas más variados (dentro de los cuales Iberescena es el que atañe a las artes escénicas). Esta actividad se desarrolla a través de programas de financiamiento que son estimulados por todos los países miembros del programa. Esto es así, debido a un reciente cambio de paradigma, definido por la Guariglio en la entrevista desarrollada en el Anexo 4 donde define que los “programas Iber funcionan así, todos los paises ponemos plata y participamos de la misma manera y decidimos en conjunto” (M. Guariglio, comunicación personal, Septiembre 2014).

Ahora bien, para que las redes culturales se desarrollen deben existir convenios entre los Estados que participan de la cooperación que funcionen de marco normativo para estas relaciones. En este sentido hemos, primeramente, rastreado la construcción del concepto *cultura* en el marco de nuestra Constitución Nacional en el apartado 6.1.2.1. *La cultura en la Constitución Nacional*. Adicionalmente nos encontramos con tratados que ingresan en el denominado *bloque de constitucionalidad* como es la Declaración Americana de los Derechos y Deberes del Hombre (1948), el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (1966) o el Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos (1966), entre otros. Este conjunto de instrumentos legales obliga a las partes y debe ser cumplido por ellas de buena fe conforme lo hemos aclarado en 6.1.2.2. *Tratados, declaraciones y normas conexas a la CCI*.

En el caso Argentina-España encontramos un convenio original enmarcado en la CCI de 1971 que establece premisas en vínculo a la educación, a la lengua, a la circulación de obras artísticas y el intercambio estudiantil en general. Es decir, plantea la difusión de la cultura de cada Nación en territorio cultural de la otra con el objeto de estimular el mutuo conocimiento. En 1973 se firma el protocolo adicional a este convenio que ajusta aun mas el campo de acción de al CCI abordando

toda clase de material audiovisual de índole cultural, libros, folletos, revistas, periódicos y publicaciones, en general, originario de cada uno de ambos países disfrute del más favorable tratamiento administrativo, aduanero, fiscal, consular, cambiario y monetario en régimen de

reciprocidad y en tanto no se incompatible con la promoción y desarrollo económica, social y cultural de cada país (Protocolo Adicional al Convenio de 1971, 1973, pp. 1-2).

En 1984, se publica una declaración de los Jefes de Estado donde se reconoce los aportes culturales mutuos al mismo tiempo que valoran los rasgos comunes de sus sociedades puesto que sirven para solidificar la autonomía cultural. Esta declaración, hace referencia por elevación a la CCI puesto que pone de relieve, entre otros aspectos, a la cuestión del intercambio cultural, la fluidez de las relaciones y el dinamismo con el que se dan. Finalmente en 2005 en el marco del *Plan de Asociación Estratégica Entre la República Argentina y el Reino de España* se observa un apartado especial dedicado a la cultura. Si bien este toca puntos como *centros culturales, editoriales, museos*, etc. en un punto innovador se refiere a las *industrias culturales* como campo donde deciden hacer lo necesario para identificar nichos profesionales un reconocimiento de profesionales de la industria como en este plan. Guariglio refrenda este punto al sostener que “Actualmente a nivel internacional se privilegian las acciones donde vos intercambias conocimientos. En el caso de CARICOM nosotros enviamos profesionales de la cultura y ellos nos dan información de sus políticas culturales, o sea que hay un ida y vuelta” (M. Guariglio, comunicación personal, Septiembre 2014).

Si bien como puede corroborarse en el anexo 3 no existe convenio entre CABA y Catalunya, si hay un memorándum firmado en 2010 entre Argentina y Catalunya. Este memorándum sostiene que es su interés el propiciar, entre otras cosas, la cultura entre las partes. A tal respecto establece tres programas operativos dirigidos a facilitar los contactos entre las instituciones similares, promover la formación profesional y “propiciar la profundización del conocimiento de las culturas respectivas” (Memorandum de entendimiento Entre Argentina y Catalunya, 2010, p. 2).

En referencia a las *artes escénicas*, hemos desambiguado el término en el apartado 5.3 *Las artes escénicas*. No obstante ello, también hemos aclarado que entendemos por *teatro, espacio teatral* y *agentes del campo teatral* así como su vinculación con la *identidad cultural*. Esto ha sido necesario para poder construir conceptual y abstractamente la idea de *obra de teatro* que en el apartado 7. *Metodología* se traducirá en nuestra unidad de análisis. La definición de *obra de teatro* se encuentra desarrollada en el apartado 6.2.1. *El espacio teatral, la obra de teatro y los agentes del campo teatral*.

Luego, fue necesario desarrollar el concepto *mercado teatral porteño* así como su estructura y su dinámica. Aclarando que aunque la materia prima del arte sea el intangible de la creatividad, la materialización de esa idea o creación que se vuelca en el dispositivo teatral hemos dejado claro que hay presupuestos económicos ajustables a nuestro análisis. En este sentido, y desde un análisis estructural, hemos desarrollado el gráfico 2 desarrollando un análisis propio puesto que no hay en el acervo académico actual un estudio de estas características. En este sentido, hemos recurrido a Schraier (2008), Asuaga, C., Lecueder, M. & Vigo, S. (noviembre 2005), Bonet, LL. & Villaroya, A. (2009) y Rapetti, (2007) entre otros autores. Sostener que el arte es un proceso de comunicación donde el emisor (el artista) emite un mensaje (la obra de teatro) en un canal (el dispositivo teatral) para un receptor (el espectador) es sinónimo de construir al artista como fuerza oferente y al espectador como fuerza demandante. Así, hemos analizado la producción, la circulación y la recepción de las obras de teatro en el *mercado teatral porteño*. Adicionalmente, caracterizamos el CTA, CTO, CTE (sin incluir a los festivales) que sirven de contención a la producción escénica local en el apartado 6.2.2. *Mercado teatral porteño*.

Finalmente, hemos dado cuenta de los instrumentos económicos que dan forma al mercado analizando el aspecto dinámico del mismo. Conceptos como *brecha de ingresos* (Rapetti, 2007), *ingresos totales-costos-mercado* (Mochón & Beker, 2008) y *utilidad margina decreciente* (Bonet, 2007) entre otros. Así hemos podido dar cuenta de algunas herramientas que, consciente o inconscientemente, los productores de teatro utilizan para construir el valor y fijar los precios de sus obras. Por tanto, considerar el *valor cultural*, el *valor simbólico* o el *valor intangible* de un producto o servicio cultural se traduce en una decisión comercial de *fijación de precios*.

Construido así el marco teórico que funciona como apoyo conceptual a nuestro análisis, justificaremos a continuación la metodología seleccionada para el caso de aplicación.

7. Metodología

7.1. Abordaje General

La presente tesis tiene un carácter *exploratorio*, básicamente, porque no se encuentran publicados trabajos que aborden esta cuestión. Además, porque, si bien existen convenios marco entre Argentina y España, no los hay entre CABA y Catalunya⁴⁶. No obstante ello, como se observa en el apartado 8. *Caso de Estudio*, sí existe un intercambio de bienes y servicios culturales que se desarrolla empíricamente entre ambas partes. Por tanto, si bien es observable como la CCI ha tomado forma en tratados, convenios y acuerdos económicos, la misma no ha sido medida en sus resultados. Por estas razones consideramos a este estudio de tipo exploratorio y por ello lo emprendemos con el objeto de poder aplicar la conceptualización definida a lo largo del punto 6. *Marco Teórico* a la realidad contextual.

Dentro de este marco de investigación, optamos por el *análisis de contenido* como método de contrastación. Esta elección nos permite desarrollar un abordaje cuantitativo pudiendo arribar a un resultado de tipo estadístico. Así, se pondera numéricamente cada rasgo de las unidades de análisis con el fin de mensurar globalmente la *performance* de cada obra teatral. Esto nos permite clasificar, categorizar y comparar los indicadores de cada unidad de análisis entre sí y con el mercado.

Esta técnica de investigación se traduce en la recopilación de datos que refieren a género, autor y director, entre otros. Es decir, que con un análisis de contenido obtendremos indicadores de cada unidad de análisis en referencia a su comportamiento como producto cultural. Si bien nos explayamos a este respecto en el apartado 7.6. *Instrumento de medición: Fichas*, nótese que de esta manera dejamos constancia de la pertinencia de la obra como unidad de análisis y de la constitución estética de la obra de teatro. Adicionalmente, esta técnica nos permite hacer operativa la variable independiente (dinámica de la CCI) al considerar la intervención de redes culturales en el proceso de producción de cada obra de teatro.

⁴⁶ Vid. Anexo 3.

7.2. Formulación del Problema y definición de variables

Nuestra pregunta de investigación es la siguiente: ¿qué características posee la dinámica de la CCI entre la CABA y Catalunya? En particular, ¿cuál es su impacto en el mercado teatral porteño? Basándonos en esta formulación básica, hemos desarrollado el punto 6. *Marco Teórico* dividiéndolo en dos partes. Por un lado, el apartado 6.1. *Cooperación Internacional*, en el que hemos construido la variable independiente (dinámica de la CCI) y, por otro, el 6.2. *Artes Escénicas y Mercado Teatral*, en el que hemos definido la unidad de análisis (obra de teatro) y la variable dependiente (impacto en el mercado teatral porteño).

Por lo tanto, la dinámica de la CCI, siendo nuestra variable independiente, se mantiene constante e inmutable. Esto es así puesto que como ya hemos definido en el apartado 6.1.2.3. *Marco normativo de la CCI entre Argentina y España*, la dinámica de cooperación se enmarca en el Convenio de Cooperación Cultural entre el Gobierno de la República Argentina y el Gobierno del Estado Español (1971) manteniéndose hasta nuestros días. Asimismo, la variable dinámica de la CCI puede tener diferentes grados de vinculación con la unidad de análisis (obra de teatro) puesto que la red cultural que lleva adelante la acción puede a) dar auspicio institucional a la *obra de teatro* sin necesidad de desembolso monetario o b) auspicar económicamente a través de una línea de subsidio, un crédito o un apoyo financiero determinado.

Por su parte, la variable dependiente (impacto en el mercado teatral porteño), analizada en el apartado 6.2.2. *Mercado teatral porteño*, muestra un comportamiento (producción-circulación-recepción) sensible a cualquier modificación exógena. La CCI, debido a que opera a través de redes culturales (definidas en el apartado 6.1.3. *CCI aplicada a las artes escénicas: Las redes culturales*) influye en el mercado teatral porteño a través de líneas de subsidios, estímulo a las giras e intercambio de agentes. Esta variable es desagregada en la sección 2 de la ficha de análisis al precisar cada punto de sus resultados económicos y de recepción.

Adicionalmente a esta pregunta general de investigación, nos hemos formulado una pregunta específica que deriva de la anterior. En este sentido, deseamos conocer qué porción del mercado teatral porteño se encuentra sustentado por la CCI entre CABA y

Catalunya. Para abordar esta cuestión, hemos desarrollado el punto 6.2.2.2. *Circulación* donde hemos graficado los submercados (CTA-CTE-CTO) y el punto 6.2.3. *Presupuestos económicos que influyen en el mercado teatral* donde hemos analizado algunas herramientas de la *economía de la cultura* aplicadas al teatro.

7.2.2. Objetivos Generales y Específicos

Nuestro objetivo general es analizar la dinámica de la CCI entre la CABA y Catalunya así como su impacto en el mercado teatral porteño considerando el período 2002 y 2012. El objetivo general de esta investigación está alineado con la pregunta fundamental, la cual ya fue abordada en el punto 6. *Marco Teórico*. Por tanto, y en esta línea, nuestro objetivo específico consiste en mensurar qué porción del mercado teatral porteño se encuentra estimulado, influenciado o sostenido por la CCI.

En el planteamiento de ambos objetivos se encuentra la génesis de esta tesis. No obstante, planteamos una investigación acotada a los años 2002-2012. Esta selección se basa, por un lado, en que como hemos aclarado en el desarrollo general del punto 6. *Marco Teórico*, la CCI es un programa a largo plazo. En este sentido, hacer un recorte menor a 10 años no guardaría relación con el efecto que busca la CCI en la cultura. Por otro lado, en que como hemos definido en el 6.2.2. *Mercado teatral porteño* la producción artística de un agente de la está condicionada dentro de un contexto social. En este sentido, planteamos la crisis argentina de finales de 2001 como punto inicial del análisis y uno de los puntos álgidos de la crisis española como lo es el año 2012⁴⁷.

Por tanto, contener el margen de análisis en dos momentos de crisis nos permite afirmar que el período analizado es similar en ambas partes de los países cooperantes.

7.3. Sistema de Categorías

Puesto que las variables descriptas tienen múltiples dimensiones, procuraremos desagregarlas. Este proceso de operacionalización de conceptos teóricos nos permite mensurar aquellos rasgos distintivos de cada variable pertinentes a nuestro análisis. Para llevar adelante este proceso, generaremos un sistema de categorías a las cuales deberán responder los indicadores relevado en la ficha de análisis.

⁴⁷ Vid. <http://www.elmundo.es/elmundo/2012/06/09/economia/1339243054.html>

| Obra de teatro | |
|---------------------------|---|
| Texto dramático | Título, Temática, Género |
| Agentes del campo teatral | Autor, Director, Compositor, Vestuarista, Escenógrafo, Agente de Prensa, Etc. |
| Texto espectacular | Fecha de estreno, Teatro, Ubicación |

| Cooperación Cultural Internacional | |
|------------------------------------|--|
| Instrumentos legales | Convenios, Acuerdos, Protocolos, Memorandums. |
| Redes Culturales | Iberescena, Intituto Ramón Llull, INT, Proteatro |

| Mercado Teatral Porteño | |
|-------------------------|--|
| Producción | Socio AADET, Precio de las localidades, Recaudación bruta, Promedio semanal, Recaudación bruta de la temporada |
| Circulación | Funciones, Capacidad de la sala, |
| Recepción | Caudal de espectadores, Promedio de espectadores en la plaza. |
| Aportes Privados | <i>Main Sponsor</i> , Sponsor, Auspiciante, Otros. |
| Aportes públicos | Subsidio, Crédito FNA, Exención impositiva, Subvención especial, Otros. |

Como puede observarse, a los conceptos *Obra de Teatro*, *Cooperación Cultural Internacional* y *Mercado Teatral Porteño* los hemos desagregado en diferentes dimensiones. Estas dimensiones son las que están ordenadas del lado izquierdo de cada cuadro. Ahora bien, con el objeto de volver operativas las variables, a cada dimensión que constituye un rasgo de cada concepto teórico, le hemos asignado un indicador. Cada indicador esta descripto del costado derecho de cada cuadro. Estos indicadores que en esta instancia los presentamos de modo reducido son desarrollados en el apartado 7.6. *Instrumento de medición: Fichas*. Por lo tanto, la ficha de medición, al estar compuesta

por campos de análisis contruidos con los indicadores aquí desarrollados, guarda estrecha relación con las dimensiones descriptas de cada macro concepto abstracto.

7.4. Universo

Consideramos nuestro universo de análisis a todas aquellas *obras de teatro* representadas en la CABA entre 2002 y 2012 de autor o director catalán, que hayan contado con el auspicio de una red cultural o agencia susceptible de ser enmarcada en la CCI. El concepto *obra de teatro* es abordado en el punto 7.5. *Unidad de análisis* puesto que contra cada una de ellas se tensorá nuestra ficha de medición. No obstante ello, nótese que nuestro universo está circunscripto a la delimitación que establece la variable dependiente (mercado teatral porteño) como contención geográfica del análisis, y la variable independiente (CCI) como cualificación necesaria. Al mismo tiempo, el universo definido está alineado con la pregunta general de investigación por ser condición necesaria la presencia de una red cultural o agencia, por ende estar presente la CCI. Adicionalmente la pregunta específica se responderá de comparar el análisis del 8. *Caso de estudio* con el informe de la actividad teatral del Observatorio de Industrias Creativas (2014) mencionado en el apartado 6.2.2.2. *Circulación*.

7.5. Unidad de Análisis

Por *obra de teatro* entendemos el concepto desambiguado en los puntos 4.3 *Las artes escénicas* y 5.2.1. *El espacio teatral, la obra de teatro y los agentes del campo teatral*. A esto le agregamos la condición de que el autor o el director sean catalanes. Es decir que consideramos pertinente para este estudio a toda obra de teatro de autor o director catalán que se haya representado en el mercado teatral porteño entre 2002-2012.

Con el objeto de medir cada una de estas unidades de análisis procedemos a la construcción de una ficha de medición que aborde las áreas que constituyen cada unidad. Para esto, diseccionamos las áreas en dos:

1. Características básicas de la obra
2. Resultados de la temporada

En la primera nos ocupamos de los aspectos artísticos-creativos de la pieza donde incluiremos referencias a la obra dramática y al equipo de colaboradores que monta la

obra en escena. En la segunda circunscribiremos el análisis a los resultados económicos y de audiencia de público

7.6. Instrumento de medición: Fichas

Dado que nuestro objetivo analizar la dinámica de la CCI entre la CABA y Catalunya, así como su impacto en el mercado teatral porteño, y que arribaremos al mismo a través del análisis cuantitativo de las *obras de teatro* mencionadas en el punto 8. *Análisis del teatro catalán en CABA*, optamos por la construcción de una ficha de medición para abordar el caso de estudio. La fundamentación de esta elección se basa en la formulación de la pregunta fundamental puesto que lo que buscamos investigar es el resultado de la CCI en el mercado teatral porteño. Por tanto, el modo más eficiente de hacerlo es relevando el comportamiento de las *obras de teatro* en el margen temporal seleccionado. Por esta razón, cada ficha tiene por objeto sistematizar un aspecto relevante de la unidad de análisis siendo 1. *Características Básicas de la Obra* el análisis de contenido formal y 2. *Resultados de la Temporada* el análisis estadístico, conforme lo hemos desarrollado en el apartado 7.1. *Abordaje General*.

| 1. Características Básicas de la Obra. | |
|--|--|
| 1.1. Título | Palabra o frase que da nombre a la obra de teatro. Es la denominación con la que haya sido registrada en el organismo de gestión de derechos de autor al que corresponda. |
| 1.1.1. Subtitulo | Palabra o frase que acompaña al título con el objeto de explayar el título o potenciar la venta de la obra de teatro. |
| 1.2. Autor | Persona o grupo de personas que se atribuyen la responsabilidad de la creación literaria del texto dramático. |
| 1.2.1 Ciudad de Nacimiento | Ciudad de nacimiento del autor. |
| 1.3. Director | Persona o grupo de personas que se atribuyen la responsabilidad de poner en escena el texto espectacular. |

| | |
|-------------------------------------|--|
| 1.3.1. Ciudad de Nacimiento | Ciudad de nacimiento del director |
| 1.4. Intermediarios y Colaboradores | Equipo de agentes que intervienen en el proceso de llevar el texto dramático al texto espectacular interviniendo o no sobre la obra escrita. |
| 1.4.1. Agente Literario | Agente encargado de materializar acuerdos económicos y legales en nombre del autor del texto dramático frente al productor o cooperativa que manifiesta la intención fehaciente de llevar a escena la obra de teatro. |
| 1.4.2. Traductor | Persona o grupo de personas que se ocupan de traducir de la lengua original a la lengua de destino el texto dramático. |
| 1.4.3. Adaptador | Persona o grupo de personas que se ocupan de introducir en el texto dramático las variaciones que consideren necesarias sin alterar la identidad poética del texto dramático. |
| 1.5. Equipo Creativo | Grupo de personas que intervienen en el proceso creativo de llevar el texto de su versión dramática a la espectacular introduciendo creativamente las variaciones necesarias para donar a la obra de teatro de una identidad poética propia. |
| 1.5.1. Elenco | Actor o grupo de actores que se ocupan de encarnar a los personajes de la obra de teatro dándoles cuerpo y voz bajo la visión de la puesta en escena del director. |
| 1.5.2. Escenografía | Persona o grupo de personas que se ocupan de diseñar, construir, montar y disponer en escena la escenografía que ambiente la obra de teatro. |
| 1.5.3. Vestuario | Persona o grupo de personas que se ocupan de diseñar y hacer el vestuario que usará el elenco durante las funciones. |

| | |
|--------------------------------|--|
| 1.5.4. Iluminación | Persona o grupo de personas que se ocupan de diseñar y montar la planta de luces de la obra de teatro. |
| 1.5.5. Maquillaje | Persona o grupo de personas que se ocupan de caracterizar a los actores conforme a la creación de los personajes apoyándose en la verosimilitud de los mismos. |
| 1.5.6. Música | Persona o grupo de personas que se ocupan de crear la composición musical de la obra de teatro. |
| 1.5.7. Fotografía | Persona o grupo de personas que se ocupan de generar la imagen visual que luego se utilizará en piezas de comunicación, marquesina y prensa, fotografiando al elenco |
| 1.5.8. Diseño Gráfico | Persona o grupo de personas que se ocupan de generar la imagen visual que luego se utilizará en piezas de comunicación, marquesina y prensa alterando gráficamente las fotos o diseñando integralmente el logo o título gráfico. |
| 1.5.9. Coreografía | Persona o grupo de personas que se ocupan de crear y montar los bailes o movimientos estipulados de la obra de teatro. |
| 1.5.10. Agente de Prensa | Persona o grupo de personas que se ocupan de posicionar la obra de teatro en los medios de prensa. |
| 1.5.11. Asistente de Dirección | Persona o grupo de personas que se asisten al director en la creación del texto espectacular. |
| 1.5.12. Producción Ejecutiva | Persona o grupo de personas que se ocupan de ejecutar la planificación estratégica diseñada por ellos mismos o por el productor general del espectáculo. |
| 1.5.13. Producción General | Persona o grupo de personas que, o bien tienen los medios económicos para llevar adelante el proyecto, o son dueños de los derechos de autor o |

| | |
|-------------------------------------|---|
| | son los generadores de la idea principal que luego el autor recrea dando forma al texto dramático. |
| 1.6. Género | Patrón común del desarrollo dramático del texto que responde a alguna de las formas establecidas haciéndolo reconocible dentro de una propuesta estética definida. |
| 1.7. Música Original | Aplica en aquellos casos en que se creó integralmente una pieza musical propia para la obra de teatro. |
| 1.8. Fecha de estreno | Fecha en que se representó por primera vez la obra de teatro en la sala donde hace la temporada con la producción artística concluida y el público presente. |
| 1.8.1. Temporada | Fecha de comienzo de cada una de las temporadas que haya tenido la obra de teatro. |
| 1.9. Redes Culturales participantes | Grupo de personas organizadas con orientación a desarrollar programas de CCI que facilitan el auspicio institucional, económico o por canje de la producción teatral. |

| 2. Resultados de la Temporada | |
|---------------------------------|--|
| 2.1. Teatro | Es el <i>espacio del teatro</i> ⁴⁸ , el edificio que contiene al escenario y la platea donde se desarrolla la obra de teatro. |
| 2.1.1. Ubicación Geográfica | Dirección física del teatro. |
| 2.1.2. Capacidad | Cantidad de butacas habilitadas para la venta conforme independientemente de la ubicación |
| 2.1.3. Tipo de relación laboral | Forma legal de constitución del trabajo en torno al proyecto escénico. Define una relación laboral que vincula a los integrantes del proyecto. |

⁴⁸ Este concepto fue desarrollado en el apartado 6.2.1. *El espacio teatral, la obra de teatro y los agentes del campo teatral.*

| | |
|--------------------------------------|--|
| 2.1.4. Apoyo externo | Participación económica o institucional de una organización externa al proyecto de carácter público o privado. |
| 2.1.5. Precios de las localidades | Valor monetario nominal de cada conjunto de butacas ordenadas de acuerdo a la visibilidad y apreciación del espacio escénico. |
| 2.2.1.1. Promedio Diario | Promedio del ingreso por venta de localidades tomando como unidad de medida cada día independientemente de la cantidad de funciones que se hayan desarrollado |
| 2.2.1.2. Promedio Semanal | Promedio del ingreso por venta de localidades tomando como unidad de medida cada semana independientemente de la cantidad de funciones que se hayan desarrollado en las mismas. |
| 2.2.1.3. Promedio de la temporada | Promedio del ingreso por venta de localidades tomando como unidad de medida cada temporada independientemente de la cantidad de funciones que se hayan desarrollado en las mismas. |
| 2.2.2.1. Recaudación Diaria | Total del ingreso por venta de localidades tomando como unidad de medida cada día independientemente de la cantidad de funciones que se hayan desarrollado. |
| 2.2.2.2 Recaudación Semanal | Total del ingreso por venta de localidades tomando como unidad de medida cada semana independientemente de la cantidad de funciones que se hayan desarrollado. |
| 2.2.2.3. Recaudación de la temporada | Total del ingreso por venta de localidades tomando como unidad de medida cada temporada independientemente de la cantidad de funciones que se hayan desarrollado. |
| 2.3. Funciones | Espacio temporal que comienza cuando se da inicio a la trama (comienzo del texto espectacular) |

| | |
|-----------------------------------|---|
| | hasta la conclusión del hecho dramático o saludo final. |
| 2.3.1. Semanas en cartel | Cantidad de semanas que la obra se representa en un mismo mercado sin importar la cantidad de temporadas. |
| 2.3.2. Cantidad de funciones | Cantidad de veces que la obra se representa a lo largo de su vida útil. |
| 2.3.3. Frecuencia semanal | Cantidad de veces que la obra se representa en el lapso de una semana. |
| 2.3.4. Temporada ⁴⁹ | Espacio temporal entre el estreno y la última función realizada de corrido. |
| 2.4. Caudal de espectadores | Total absoluto de espectadores que vieron la obra de teatro sin importar la repetición, si abonaron o no el ticket o la localidad asignada. |
| 2.4.1.1. Promedio Diario | Promedio de espectadores tomando como unidad de medida cada día independientemente de la cantidad de funciones que se hayan desarrollado. |
| 2.4.1.2. Promedio Semanal | Promedio de espectadores tomando como unidad de medida cada semana independientemente de la cantidad de funciones que se hayan desarrollado. |
| 2.4.1.3. Promedio de la temporada | Promedio de espectadores tomando como unidad de medida cada temporada independientemente de la cantidad de funciones que se hayan desarrollado. |
| 2.4.2.1. Espectadores Diarios | Total de espectadores tomando como unidad de medida cada día independientemente de la cantidad de funciones que se hayan desarrollado. |
| 2.4.2.2 Espectadores Semanales | Total de espectadores tomando como unidad de medida cada semana independientemente de la cantidad de funciones que se hayan desarrollado. |

⁴⁹ Entiéndase por temporada toda representación escénica (función) que haya tenido lugar desde que la obra se estrena hasta que baja de cartel. Cada temporada dura un año (siempre que no se cambie de teatro) o el tiempo que se represente ininterrumpidamente en un mismo teatro (al cambiar de teatro, aunque sea dentro de un mismo año, se considera que cambia la temporada).

| | |
|--|--|
| 2.4.2.3. Espectadores de la temporada | Total de espectadores tomando como unidad de medida cada temporada independientemente de la cantidad de funciones que se hayan desarrollado. |
| 2.6. Caudal de espectadores de la plaza. | Cantidad absoluta de espectadores que asistieron al teatro según unidad de medida temporal |
| 2.6.1 Promedios | Promedios generales del mercado teatral conforme información oficial certificada sin importar otras variables que no sean las económicas. |
| 2.6.2. Absolutos | Cantidades generales del mercado teatral conforme información oficial certificada sin importar otras variables que no sean las económicas. |

8. Análisis del teatro catalán en CABA

8.1. Universo y abordaje general del análisis

Al definir nuestra pregunta fundamental (*¿qué características posee la dinámica de la CCI entre la CABA y Catalunya?*) y la pregunta derivada (*¿cuál es su impacto en el mercado teatral porteño?*), lo hicimos pensando en el teatro dramático como espacio de aplicación práctica. De esta premisa, se han desprendido los objetivos de analizar la dinámica de la CCI entre la CABA y Catalunya entre 2002 y 2012; y mensurar qué porción del mercado teatral porteño se encuentra estimulado, influenciado o sostenido por la CCI. En esta línea, hemos relevado las siguientes obras de teatro⁵⁰

| ID | Obra | Autor | Director | Años |
|----|--------------------------------|---------------------|---------------|------------|
| 1 | Lluvia | Sergi Belbel | J. Calvo | 2005 |
| 2 | El Método Grönholm | Jordi Galcerán | D. Veronese | 2005/06/07 |
| 3 | Sit | Tricycle | Tricycle | 2007 |
| 4 | Hija de la dictadura argentina | A. Clotet, L. Teste | A. Clotet | 2009 |
| 5 | La plaza del diamante | Marcé Rodoreda | D. Demarchi | 2009/10 |
| 6 | Sótano | Josep María Benet | X. Albertí | 2010 |
| 7 | Ramón | Sergi Belbel | V. Lombardo | 2010 |
| 8 | Móvil | Sergi Belbel | M. Ferreira | 2011 |
| 9 | La historia del Señor Sommer | Patrick Süskind | X. Masó | 2011 |
| 10 | Cancún | Jordi Galcerán | R. Segal | 2011/2012 |
| 11 | Palabras Encadenadas | Jordi Galcerán | A. Bornes | 2012 |
| 12 | La cabeza en las nubes | Xavier Bobés | E. de Sarria | 2012 |
| 13 | Forever Young | Eric Gedeon | D. Casablanca | 2012 |

8.2. Aclaraciones Metodológicas

Por lo expuesto, en algunos casos no se pudo acceder a la fuente primaria, sino que se tuvo que inferir en función de algún dato puntual y con ello obtener promedios. Por tanto, hay que tener presente que la recolección de datos no ha sido homogénea. Esta es una aclaración necesaria porque da cuenta de la informalidad⁵¹ propia del sector así como la falta de rigurosidad por parte de los organismos respectivos para ordenar el trabajo.

⁵⁰ Es necesario aclarar que no existe una memoria anual, un organismo de indicadores completo o una institución que conserve información detallada de las obras representadas y su desarrollo a lo largo de la temporada. Así, la construcción de este listado abrevia de fuentes diversas.

⁵¹ Por ejemplo, algunas obras enmarcadas en el CTA no hizo el correspondiente aporte sindical con lo que el trabajo recae en la categoría de informal y no pudiéndose acceder a esos datos.

Esta puede ser una de las razones por las cuales no se han encontrado obras teatrales catalanas estrenadas en 2002, 2003, y 2004. Por un lado, los casos *Ramón*, *Móvil* y *Palabras Encadenadas* han sido integrados a nuestro universo por responder a las condiciones de nuestra unidad de análisis. No obstante, conforme lo informado por las salas teatrales donde se montaron se trata de un elenco universitario, un grupo amateur y una muestra de fin de año, respectivamente. Por esta razón, no se cuenta con bordereaux⁵², solicitud de derechos de autor o información relativa a estas puestas. Algo parecido sucede con *Lluvia* e *Hija de la dictadura argentina* que han realizado funciones pero no contamos con los bordereaux correspondientes.

Por último, hemos considerado a *La historia del señor Sommer* y *Forever Young* pertinentes aunque ni su autor, ni su director sean catalanes. Esto es así porque en ambos casos los traductores y adaptadores, Pep Tosar en la primera y Tricile en la segunda, si lo son. Por tanto, dichas variaciones responden al imaginario social catalán y no a meras normas de estilo.

En lo referente al CTO no se encontraron obras estrenadas en el período analizado. Sin embargo el CTBA, por un lado, estrenó *La Tempestad* dirigida por Lluís Pasqual en el año 2001 yendo de gira por España en 2002. Por otro lado, en 2013 que el TNC recibió la obra *Los Villanos de Shakespeare* interpretada por Manel Barceló y producida por la Sala Muntaner de Barcelona. Es decir que se observa la presencia de la identidad cultural catalana en el CTO aunque no en los márgenes temporales propuestos por este análisis.

Al abordar la comparación entre las obras de teatro, recordemos que no es nuestro interés observarlas con obras contemporáneas, sino con aquellas de igual procedencia en esos años. Es necesario tener esto presente porque nos interesa saber qué porcentaje de la identidad cultural catalana materializada en teatro es representativa de cada obra. Habiendo realizado las aclaraciones pertinentes analizaremos ahora el universo descrito en los aspectos de contenido. Recordemos que la información aquí vertida abrevia del

⁵² Bordereaux, boleta en Francés, es el documento contable que firman la compañía y el teatro al finalizar cada función donde consta el caudal de espectadores y el precio de entrada abonada por cada quien. De este bordereaux surge la recaudación bruta que luego se reparte entre los agentes de la cultura que hayan intervenido en el proyecto.

resultado obtenido en la aplicación las fichas de medición a cada una de las obras de teatro.

8.3. Aspectos de contenido

En el presente apartado buscamos las similitudes y diferencias de contenido entre las obras de teatro expuestas con el objeto de encontrar tendencias dentro de las propuestas catalanas en el teatro porteño. Siendo las redes culturales agentes de funcionamiento de la CCI es factible encontrar un interés en su accionar vinculado a la promoción y difusión de los imaginarios culturales. Por tanto, rastrear tendencias nos permitirá entender que aspecto de este imaginario, el catalán, fue el explotado por las productoras en el periodo analizado.

En primer lugar, sin ingresar aun en la división de los submercados, encontramos que 6 de las 13 obras relevadas hacen uso de un subtítulo. Es decir que el 46,15% de estas obras se valieron de una frase que amplía la información de la trama o interpela su público objetivo. Siguiendo el pensamiento de Kotler & Scheff (2004), y en línea con la idea planteada de que el arte es una proceso de comunicación, el uso de un subtítulo intenta allanar el camino para que el proceso de decisión de compra de un potencial espectador sea lo menos dubitativo posible. Es decir, que en este caso las 6 producciones que hicieron uso de esta herramienta lo hicieron con el objetivo de potenciar la venta. Estos subtítulos fueron:

- “¿Cuál es tu límite?” (*El Método Grönholm*-CTE)
- “Monólogo autobiográfico” (*Hija de la dictadura argentina*-CTA)
- “Dos hombres, una conversación, cerveza... y nada es lo que parece”(Sotano-CTE)
- “¿Te las vas a perder?” (*Cancún*-CTA)
- “Yo cuando sea mayor quiero ser un dibujo animado” (*La cabeza en las nubes*-CTA)
- “¿Dónde vas a estar en 2050?” (*Forever Young*-CTE)

Como puede observarse, 3 de las 6 obras que usaron el formato de pregunta como subtítulo pertenecen al CTE. Esto reafirma, básicamente, dos cuestiones, por un lado el uso de la pregunta como subtítulo se ve en un submercado donde la lógica empresarial y ánimo de lucro prima sobre la búsqueda poética. Es decir que esta dinámica se traduce en

una acción de marketing ligeramente agresiva que intenta poner al espectador en una situación de intriga. El CTA por no tener esta estructura empresarial no interpela al espectador de este modo. Por otro lado, que en línea con el apartado 5.2.2.2. Circulación, el comportamiento del submercado CTE es coherente con la dinámica de un mercado concentrado puesto que hay pocos competidores con una alta participación. En este sentido, la necesidad de reducir al mínimo la duda por parte del potencial espectador es más alta puesto que al ser un submercado concentrado, y al tiempo de ocio ser indivisible, la decisión debe ser estimulada con mayor celeridad.

La repetición de autores como Jordi Galceran y Sergi Belbel también es susceptible de mencionar. Veamos gráficamente como es la composición de autores.

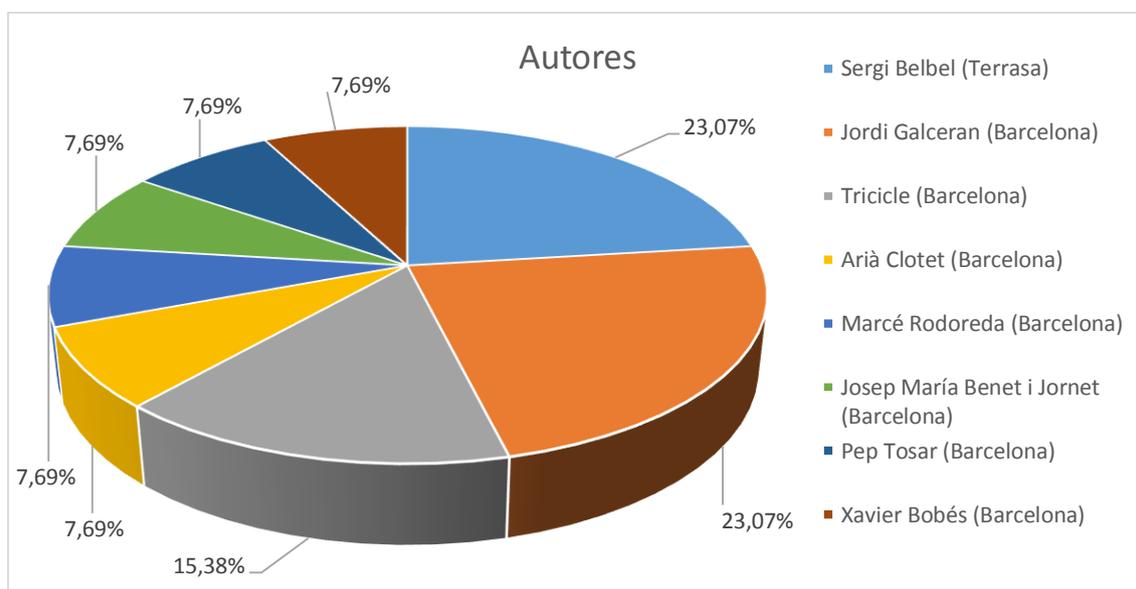


Gráfico 5 - Elaboración Propia

El gráfico nos muestra claramente una preponderancia de los autores nacidos en Barcelona por sobre el resto de Catalunya. Como hemos indicado en el punto 4. *Introducción* lo que nuestro imaginario social percibe como teatro catalán, no deja de ser en algún punto un conglomerado de obras de teatro que terminan, irreductiblemente, en Barcelona. Del mismo modo, muchas veces hablamos de teatro argentino, como Dubatti (2013) afirma, cuando en realidad lo hacemos refiriéndonos al porteño. Así, aunque Galcerán y Belbel se repiten, según entendemos, por una cuestión de posicionamiento y trayectoria, el resto del teatro que se observa es contundentemente barcelonés. Incluso la obra *La plaza del diamante* de Marcé Rodoreda siendo “considerada una obra iconografía

de la identidad cultural catalana” (J. Amor, comunicación personal, Enero 2015⁵³) no se repite más que una vez.

Por lo expuesto, vemos un vacío de acción por parte de las redes culturales al no diversificar los autores y exponer así otros rasgos de la identidad cultural. Cabe mencionar, aunque no cuadre en el análisis que hacemos, que desde 2013 se realiza anualmente un ciclo llamado *Temporada Alta*⁵⁴ donde se expone teatro de la selección de Girona en CABA⁵⁵. La afirmación que sostenemos con este ejemplo, es que en el período analizado no se observa una diversificación del repertorio. Por esta razón, llegan al mercado teatral porteño autores reconocidos, en primera instancia y barceloneses en segunda. El caso de Sergi Belbel, aunque se presenta como una excepción, no debe olvidarse que es graduado de la Universidad Autónoma de Barcelona y por tanto, parte de los agentes culturales propios del sistema barcelonés.

En esta línea, y continuando con el análisis sobre los autores de las obras, destacan los casos *Hija de la dictadura* y *La cabeza en las nubes* por un lado, y *La historia del señor Sommer* y *Forever Young* por el otro.

En el primer binomio, encontramos las co-autorías de Arià Clotet (España) y Lucila Teste (Argentina) para *Hija de la dictadura* así como las de Xavier Bobés (España) y Eric de Sarria (Francia) para *La cabeza en las nubes*. El primer caso da cuenta de la cooperación entre países sin un programa estable y formal apoyado en proyectos privados que son llevados adelante por particulares. La realización de esta obra se dio por la cohabitación de los autores en la misma ciudad y por tanto en el mismo campo intelectual. El segundo caso si responde a la implementación de un programa propio de la red cultural Iberescena⁵⁶ llamado *Ayudas a procesos de creación dramaturgica y coreográfica en residencia*. Esta red cultural se caracteriza por solicitar como condición la coparticipación en el proyecto de personas de diferentes nacionalidades.

⁵³ Vid. Entrevista completa ene I Anexo 5.

⁵⁴ Vid. Para más información: <http://www.temporada-alta.net/>

⁵⁵ La cabeza en las nubes se realizó en la edición 2015 en el marco de este festival

⁵⁶ Vid. <http://www.iberescena.org/es/ayudas-concedidas/20112012/c/1472>

En el segundo binomio encontramos obras concebidas por autores de una nacionalidad que fueron adaptadas, modificadas o resignificadas por agentes culturales de otra. Si bien este tipo de ejemplos son muy comunes en el teatro por la relación que existe entre *texto dramático* y *texto espectacular* al cual nos hemos referido en el apartado 4.3 Las artes escénicas no debemos desconocer que tales piezas escritas se difunden en el marco de festivales, encuentros e intercambios entre plazas teatrales. Así, resulta de interés para esta investigación porque el intercambio responde tácitamente a la cooperación, aunque no se formule dentro de un programa definido

El caso de los directores es aún más compacto y unívoco debido a que todos son nacidos en CABA. Puesto que hemos hablado de nuestra ciudad como una de las plazas teatrales hispanoparlantes más importantes del mundo, no es errado encontrar un vínculo entre esto y la circulación de dramaturgias foráneas. Con esto queremos decir que, sea por la geografía particular de la ciudad o por su dinámica, es innegable que el constante estímulo recibido por festivales, giras, intercambio y encuentros, hace que los agentes culturales de la ciudad estén más permeables a esta nuevas dramaturgias.

En lo que refiere al estímulo proveniente del exterior, nos encontramos con el siguiente gráfico:

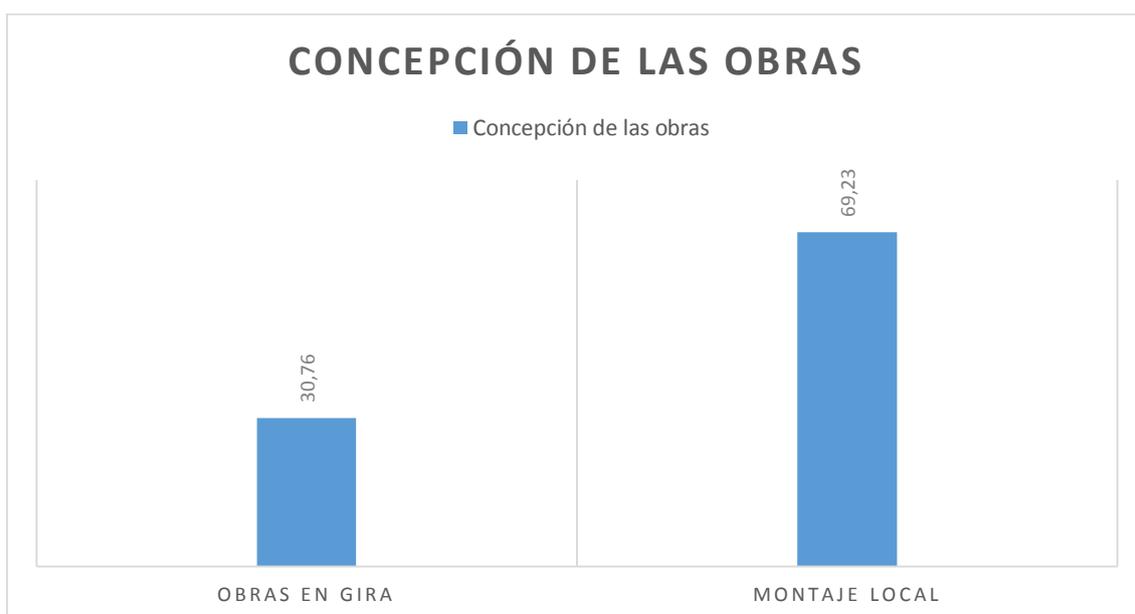


Gráfico 6 - Elaboración Propia

El primer segmento está integrado por *Sit*, *Hija de la dictadura argentina*, *La historia del señor Sommer* y *La cabeza en las nubes*. Nótese que las obras mencionadas solo *Sit* pertenecen al CTE mientras que el resto se enmarca en el CTA. *Hija de la dictadura argentina* llegó al mercado teatral porteño en el marco del ciclo *Teatro por la Identidad*⁵⁷ realizando dos funciones el 15 y 16 de noviembre de 2008 y al año siguiente fue programada en el Centro Cultural de la Cooperación. *La cabeza en las nubes* por su parte arribó a la ciudad en el marco del programa que ya hemos mencionado de Iberescena pero contando también con el apoyo del Instituto Nacional de Empleo⁵⁸ (INAEM) que subvencionó los pasajes de la compañía.

Veamos cómo se compone la cuestión de los géneros en el análisis que estamos realizando.

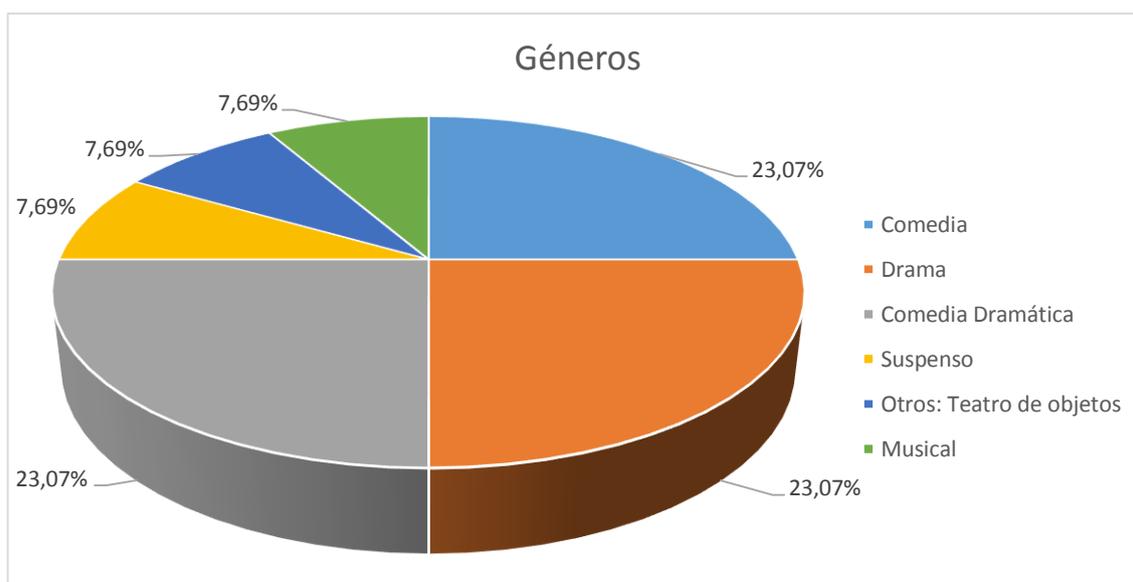


Gráfico 7 - Elaboración Propia

La distribución de los géneros entre las obras analizadas refrenda la teoría de Williams (1980) sobre los modos y las formas culturales que hemos desarrollado en el apartado 4.3.1. *Drama moderno y drama simbólico*. Esto es así puesto que se observa una preponderancia por parte de la comedia, el drama y, su hibridación, la comedia dramática sobre géneros más innovadores como el suspense, el musical y el teatro de objetos. No

⁵⁷ Vid. <http://www.teatroxlaidentidad.net/>

⁵⁸ Vid. <http://www.aragon.es/inaem>

obstante la cuestión del género como modo de hacer, debemos recordar que los programadores de salas locales no deben tener presente el *gusto* del público porteño.

Si bien no volveremos aquí sobre la cuestión del público porque ya lo hemos hecho en el apartado 5.2.2.3. Recepción debemos observar las condiciones de representación de la obra *La cabeza en las nubes* que responde al género de teatro de objetos. Esta obra, cuyo lenguaje es el más innovador de todo el universo, se representa bajo condiciones muy particulares: en gira (realizando solo una función), por una compañía catalana (dirigida por un francés) y en un teatro del CTA. Nuevamente surge aquí la cuestión de las redes culturales puesto que esta pieza llegó al mercado teatral porteño gracias al apoyo de Iberescena e INAEM.

Por su parte, *Sótano*, que responde al género suspenso, y *Forever Young*, que lo hace con el musical, presentan características similares. La primera, de dramaturgia y dirección catalana, fue montada en el teatro Margarita Xirgu con elenco argentino, co-producción argentino-catalana y subsidio de Iberescena. La segunda, adaptada por catalanes, montada con elenco y dirección argentina pero co-producidas por argentinos y catalanes. Ambas pertenecen al CTE, lo cual implica cierta regularidad en su dinámica (por la propia estructura empresarial) mientras el caso *La cabeza en las nubes* no.

Antes de analizar lo referente a las redes culturales veamos que sucede con la cuestión de la música en su relación a la creatividad de una propuesta escénica.

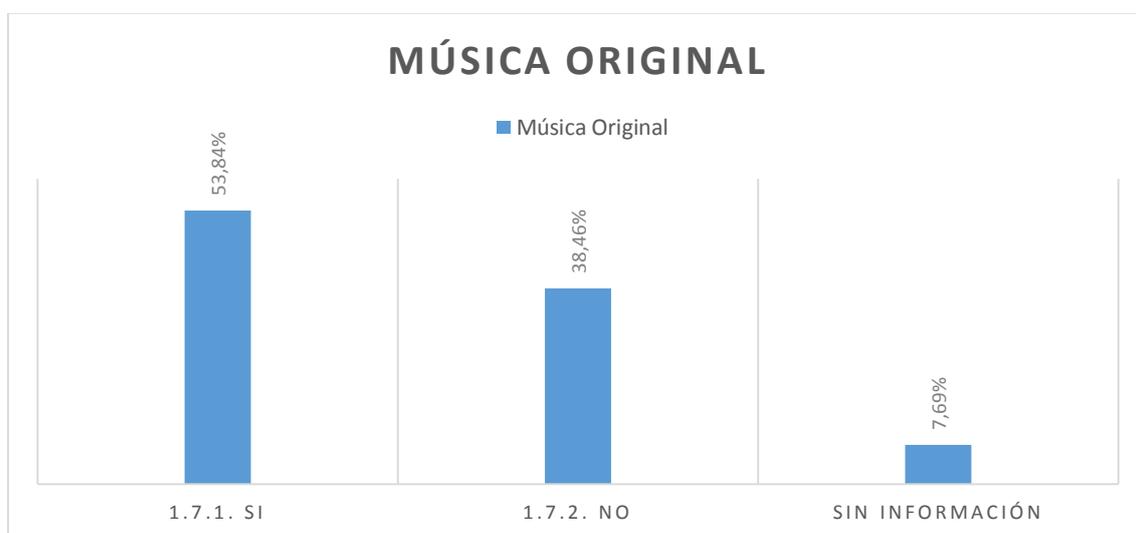


Gráfico 8 - Elaboración Propia

Regularmente, la música original en un proyecto teatral es vista por el equipo creativo como un aspecto sensible del proyecto y por los productores como una erogación prescindible. Hablamos, en este caso, de regularidades porque cada proyecto demanda equipos creativos distintos. No obstante esta cuestión, observamos que el 53,84% de las obras cuentan con música original en su concepción artística.

Si bien no es posible conocer las razones por las cuales se optó en estos 7 casos por la música original, si debemos llamar la atención sobre la presencia del lenguaje sonoro como lo entiende Kowzan (1979) puesto que forma parte de los signos escénicos que constituyen la narración teatral. El caso en que no contamos con información referente a este tema es la obra *Palabras Encadenadas* de Jordi Galcerán de la cual ya hemos dicho, no hay registro por ser una muestra de fin de año.

Analicemos, por último, el vínculo entre las redes culturales relevadas y el universo que integra nuestro análisis.

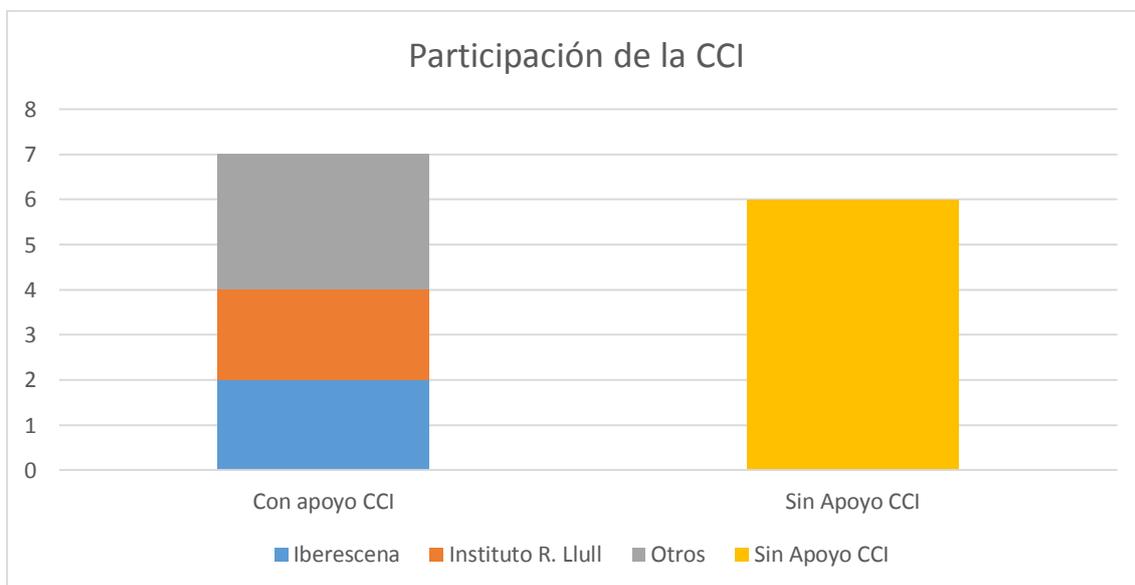


Gráfico 9 - Elaboración Propia

Como puede observarse en el gráfico 9, 7 de las 13 obras han recibido apoyo de una red cultural. Es decir, que de este universo, el 53,84% de las obras han contado con algún apoyo de los agentes culturales que, como hemos aclarado, son los que materializan la CCI. Antes de pasar a un análisis detallado, nótese que Iberescena y el Instituto Ramón Lull son los únicos que se repiten. Es aquí donde podemos observar el impacto real de

CCI y por añadidura, ver la contratación de nuestra hipótesis con el caso que analizamos. Así, queda manifiesto que más de la mitad de los proyectos han optado por la solicitud de apoyo a estas redes culturales lo cual demuestra que son, en el mercado simbólico de las artes escénicas, una alternativa visible para los agentes culturales.

Iberescena es la principal red cultural, conforme no ha informado Guariglio en la entrevista realizada⁵⁹, que estimula el intercambio creativo y artístico entre España y Latinoamérica. En nuestra investigación nos encontramos con que ha subsidiado a *La cabeza en las nubes* y a *Sótano*. En ambos casos otorgando un apoyo económico en euros: 4600 para el primero⁶⁰ y 25000⁶¹ para el segundo. No obstante el hecho que ambos hayan sido económicos destaca la línea de cada uno como diferenciador: mientras el primero se enmarca en una línea de investigación estética en dramaturgia el segundo es la producción teatral. Quizá por esta razón los encontremos respectivamente al primero en el CTA y al segundo en el CTE, puesto que cada submercado se ajusta mejor a los fines y objetivos que cada línea estimula.

Por su parte, el Instituto Ramón Llull se caracteriza por ser el principal financiador de pasajes y viáticos para catalanes que salen de gira o van a otras plazas teatrales a montar obras. En nuestra investigación vemos una participación activa de esta red cultural en las obras *La historia del señor Sommer* y *Sótano*. La participación en la primera significó la posibilidad de la compañía de hacer la gira por el mercado teatral porteño de la obra montada y estrenada en Catalunya. Por su parte, la participación del Instituto en la segunda obra fue más significativa y en una línea más clara con los presupuestos de la CCI. En este caso, el Instituto pagó los pasajes del autor, director y productor de la obra que vinieron a CABA y estuvieron 2 meses montando y produciendo la pieza con elenco Argentino. En este caso, la combinación Iberescena-Ramón Llull significó una amortización importante del costo hundido de producir. Si bien nos referiremos a la cuestión económica en el próximo apartado, no debemos desatender el hecho de que este caso se presenta como paradigma en la *Cooperación Internacional* por la marcada presencia de las redes.

⁵⁹ Vid. Anexo 4

⁶⁰ Vid. <http://www.iberescena.org/es/ayudas-concedidas/20112012/c/1472>

⁶¹ Vid. <http://www.iberescena.org/es/ayudas-concedidas/20082009/c/1167>

Por *otros* incluimos en el gráfico a INAEM, Tricycle y el Festival Barcelona Cultura Ulls. INAEM financió los pasajes de Xavier Bobés por Argentina, Brasil y México donde representó *La cabeza en las nubes*. Tricycle, como productora de espectáculos de Barcelona co-produjo con Pablo Kompel la gira por la CABA de *Sit* y con Sebastián Blutrach *Forever Young*. Según nos informó Blutrach en referencia a la producción de *Forever Young* “lo de Tricycle, es una co-producción ya que ellos tenían los derechos para Argentina y utilizamos parte de su experiencia en el montaje Español, respetando, gráfica, escenografía y vestuario principalmente” (Comunicación Personal, Febrero 2015). Por último, tras su montaje, representación y conclusión del ciclo de producción *La plaza del diamante* participó del Festival Barcelona Cultura Ulls (2010).

Por lo expuesto en este apartado, observamos que hay tendencias comunes en lo referente a género, autores, música original y montajes locales. Esto habla de una dinámica centrada en la producción propia pero estimulada por inputs externos que repercuten en la faceta artística de la producción. Adicionalmente, la participación de las redes culturales en estos procesos de producción supera el 50%. Incluso llegan a manifestarse, como es el caso de *Sótano*, como condición necesaria para la concreción de un proyecto. En esta línea, la combinación Iberescena-Ramón Llull aparece como la más requerida.

Hasta aquí, hemos organizado la información para dar cuenta de las categorías *obra de teatro* y *cooperación cultural internacional*. Volveremos sobre esto en las consideraciones finales del presente análisis.

8.4. Datos económicos, caudal de espectadores y funciones

Con el objeto de acceder a un análisis exhaustivo, recordemos que algunos datos económicos han tenido que ser inferidos, por lo tanto, en estos casos la información es considerada como promedio. Estas dificultades hacen que no se pueda analizar con fidelidad la evolución de cada obra en el ciclo de vida de producto. No obstante, podremos ver que porción de mercado han tenido.

Debemos, entonces, retomar la división en submercados que hicimos en el apartado 5.2.2.2. Circulación puesto que sería un error comparar obras de diferentes submercados

por las razones allí enumeradas. Por lo tanto, reordenaremos las obras en función del circuito al que pertenecen⁶².

| ID | Obra | Teatro | Ubicación | Circuito | Cap. | Tipo |
|----|----------------------------|--------------------------------------|------------------------|----------|------|-------------------|
| 1 | Lluvia | Beckett | Guardia Vieja 3556 | CTA | 88 | Coop. |
| 2 | El método... | Paseo La Plaza | Corrientes 1660 | CTE | 504 | Depen- diente. |
| 3 | Sit | Paseo La Plaza | Corrientes 1660 | CTE | 504 | Depen- diente. |
| 4 | Hija de la dictadura... | Centro Cultural de la Cooperación | Corrientes 1543 | CTA | 84 | Coop. |
| 5 | La plaza... | Templum | Ayacucho 318 | CTA | 60 | Coop. |
| | | Tadrón | Niceto Vega 4802 | CTA | 60 | Coop. |
| 6 | Sótano | Margarita Xirgu | Chacabuco 875 | CTE | 318 | Depen- diente. |
| 7 | Ramón | UBA - Casa de Tucumán | Mario Bravo 948 | - | - | - |
| 8 | Móvil | - | Lavalleja 1076 | - | - | - |
| 9 | La historia... | Belisario | Corrientes 1624 | CTA | 58 | Coop. |
| 10 | Cancún | Beckett | Guardia Vieja 3556 | CTA | 88 | Coop. |
| 11 | Palabras... | El Tinglado | - | CTA | - | - |
| 12 | La cabeza... | Timbre 4 | México 3554 | CTA | 151 | Coop. |
| 13 | Forever... | El Picadero | Psj. Discepolo 1857 | CTE | 290 | Depen- diente |

Nótese que, aun no aplicando a ningún circuito dos obras del universo relevado, la mayoría de las piezas se han representado en el ámbito del CTA. Quizá esto se deba a la relación latente que hay entre innovación o nuevos lenguajes con barrera de entrada al negocio del espectáculo y su consecuente costo económico. Es decir, las obras del CTE, siendo 4 de 13, son obras que han sido previamente estrenadas y probadas en otras plazas teatrales. Esto, aunque a priori, representa para el empresario teatral la tranquilidad de que el producto fue probado y por tanto reduce la brecha de incertidumbre al producirlo para la plaza porteña. Es decir que, aunque la obra sea artísticamente menos rupturista o innovadora sigue siendo atractiva comercialmente.

⁶² Recordemos que el condicionante que las vuelca a uno u otro circuito es el teatro en el que se representan.

Por otro lado, 7 de las 13 obras fueron estrenadas en el marco del CTA⁶³. Por lo tanto, nos encontramos con que este circuito es más amigable, aunque económicamente menos rentable, que el CTE para la realización de montajes escénicos. En contrapartida, el CTE es más rentable (sea por tener precios más elevados, por estar apoyados en la economía de escala que representa la cercanía de las salas) y por tanto, tiene una barrera de entrada más elevada.

No obstante esto, recordemos que en el gráfico 3 de apartado 5.2.2. Mercado teatral porteño hemos expuesto el entrecruzamiento entre los circuitos. Con esto queremos decir que la propia dinámica de la circulación teatral dificulta los análisis puros en lo que respecta a las representaciones escénicas. Una obra puede concebirse en el CTA, estrenarse en el CTO y luego hacer temporada en el CTE. Así, para una compañía en gira como Tricycle, cuando representó *Sit*, necesitaba un productor empresarial local que difundiera a una escala determinada su producto. Por otro lado, un montaje es exploración como *La cabeza en las nubes* no necesitaba eso, por lo que pudo representarse como se hizo en el teatro Timbre 4.

Veremos a continuación el comportamiento económico diario de las obras del CTE y del CTA por separado para poder comparar su evolución⁶⁴. Recordemos que estamos analizando diez años consecutivos de producciones teatrales, esto implica considerar la cuestión de la inflación como factor determinante en la fijación de precios. No obstante ello, comparamos producciones de iguales submercado cuya variación no es marcada. Entendemos que así la variable inflación se encuentra amortiguada por la variable repetición semanal y submercado de referencia haciendo que el efecto se disminuya. En suma, es necesario aislar la inflación de este análisis puesto que no es nuestro objetivo analizar la relación costo beneficio o el vínculo de ingresos y costos. Si así fuera, la variable inflación sería necesaria para no incurrir en desviaciones.

⁶³ Recordemos, que constituir una cooperativa implica una barrera de entrada al negocio muy baja porque alcanza con firmar el acta accidental de trabajo (junto al contrato de sala y los derechos de autor) y llevarlos al gremio de ACTORES para que la cooperativa ya pueda funcionar legalmente.

⁶⁴ Recordemos que para este análisis no contamos con información de las obras Lluvia, Ramón, Móvil, Hija de la dictadura argentina y Palabras Encadenadas.

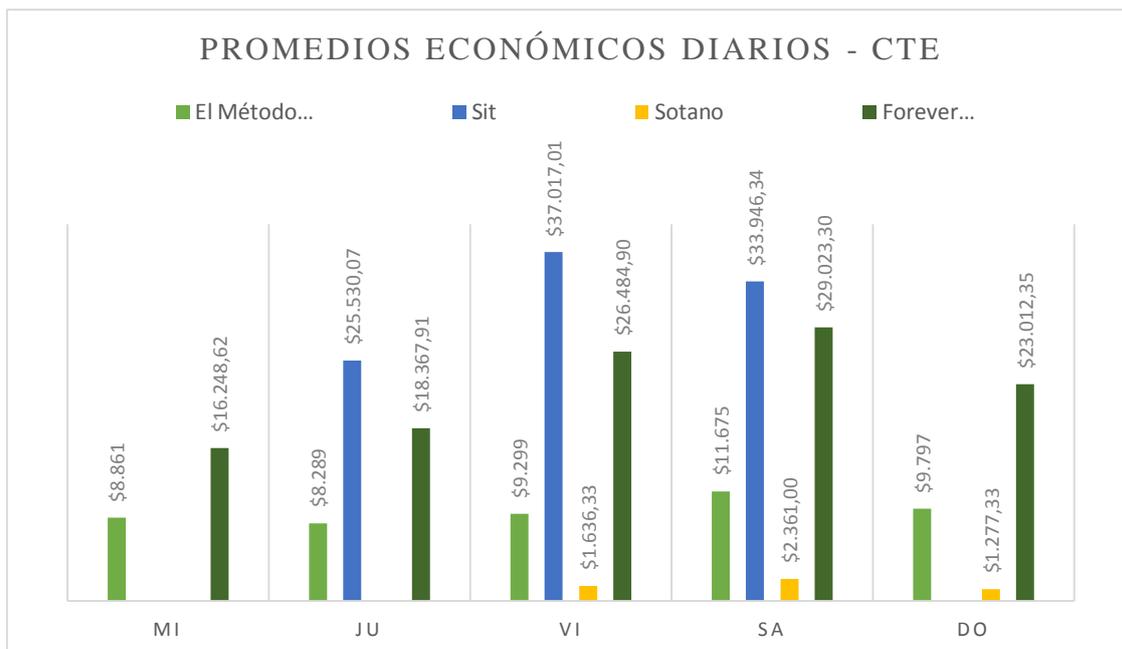


Gráfico 10 - Elaboración Propia

En este cuadro observamos una preponderancia de la obra *Sit* que, según entendemos, está vinculada al hecho de tratarse de una compañía extranjera en gira. Esto hace que la ventana de explotación del producto sea más intensiva y menos extensiva reduciendo el umbral de opciones de compra a la cantidad de funciones propia de una temporada acotada. Por su parte, *Sótano*, se encuentra en el piso del gráfico. Aquí es donde observamos la importancia del apoyo de la CCI: si la obra no hubiera contado con el auspicio económico descrito en el punto 7.2. Aspectos de contenidos el costo hundido habría sido asumido por el productor. Así, el paliativo económico brindado por Iberescena hizo que, aunque con una performance económica menor, la obra pudiera mantenerse por un tiempo de 2 meses en cartel. *El Método Grönholm* y *Forever Young* presentan comportamientos parejos respondiendo a la dinámica que hemos descrito posicionándose entre los umbrales de máxima y mínima

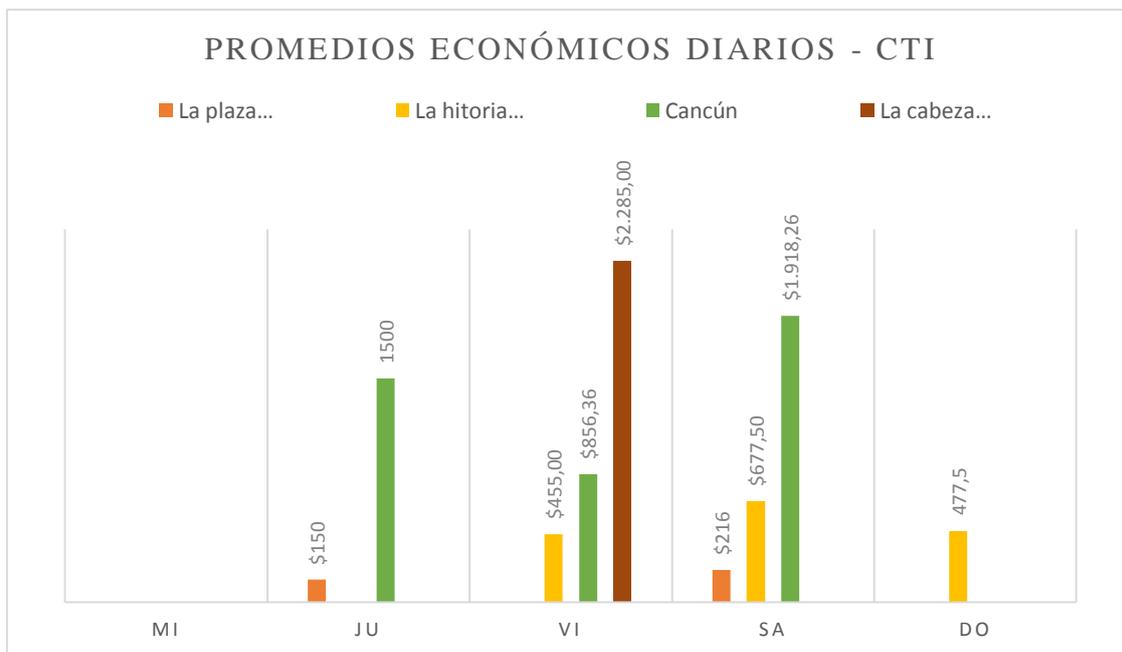


Gráfico 11 - Elaboración Propia

Respecto a este cuadro, debemos recordar que las obras *La plaza del diamante* y *Cancún* atravesaron más de una temporada e incluso, en el primer caso, hasta un cambio de sala. En lo que a tendencias refiere, podremos ver mejor los comportamientos al analizar la secuencia semana a semana. *La historia del señor Sommer* si confirma la dinámica de pico de ventas el sábado frente al resto de los días.

Conforme puede observarse en ambos cuadros hay una tendencia a incrementar el promedio de venta según se acerca el sábado y disminuir el domingo. Esta tendencia es más visible en el CTE por la propia regularidad que tiene. Recordemos que en el caso del CTA lo habitual es tener funciones una vez por semana. En el caso *Cancún* (del día jueves) y *La cabeza en las nubes* nos encontramos frente a una sola representación que no permite evaluar promedios.

Observaremos a continuación el comportamiento semanal de las mismas obras con el objeto de comprobar cuál es la tendencia en el ciclo de vida del producto, por un lado, y comparativamente de producto a producto por el otro.

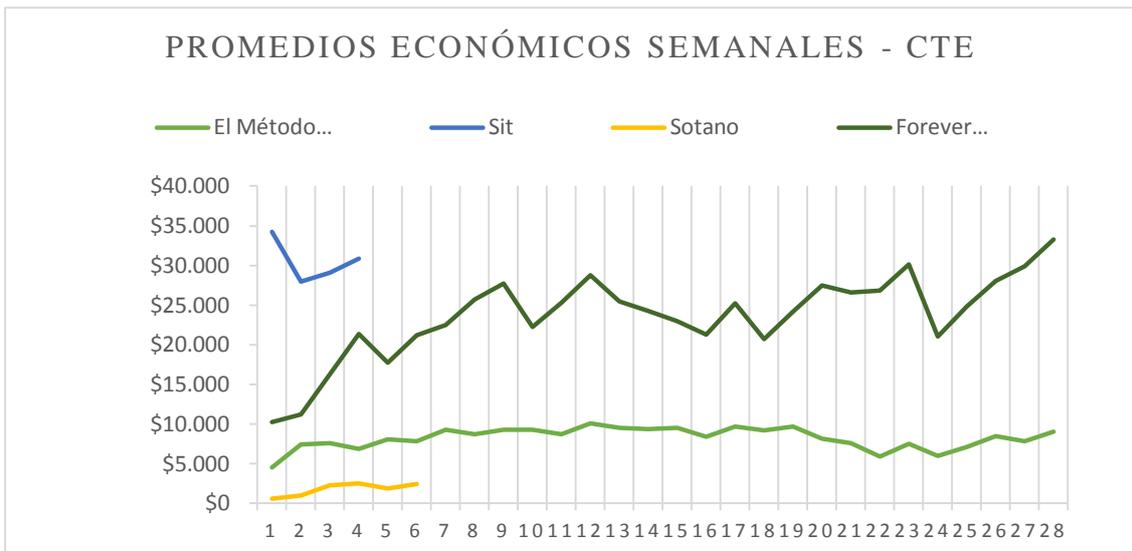


Gráfico 12 - Elaboración Propia



Gráfico 13 - Elaboración Propia

A primera vista, podemos observar que las obras del CTE tienen un comportamiento más homogéneo y estable que las del CTA⁶⁵. Por un lado, esta dinámica menos estable del segundo circuito demanda la atención de los institutos públicos de fomento y protección a la labor teatral los actuales se materializan en los subsidios que otorgan PROTEATRO, FNA e INT. En contrapartida, podemos observar que el ciclo de vida de producto de las obras de CTA es más largo que en el CTE. Así, podemos apreciar como el primero es más estable pero más corto mientras que el segundo es inestable y largo⁶⁶.

⁶⁵ En el caso de *La plaza del diamante* corresponde aclarar que desde la semana 23 el gráfico se estabiliza porque no contamos con la información de venta función a función, sino con un promedio.

⁶⁶ Este comportamiento de obras de teatro está en línea con la dinámica del mercado teatral porteño.

Nótese, en el caso del CTE, que las obras de teatro responden más fielmente a la idea de instalación de producto siendo su tendencia a recaudar más conforme pasa el tiempo. Aquí se corrobora el término *boca en boca*⁶⁷ muy común en el sector de las artes escénicas. Por su parte, habitando un mercado segmentado y con pluralidad de oferta, el CTA no responde, en los casos analizados, a este factor. Observamos aquí la dificultad que tienen las cooperativas para dar a conocer sus productos a través de una buena comunicación.

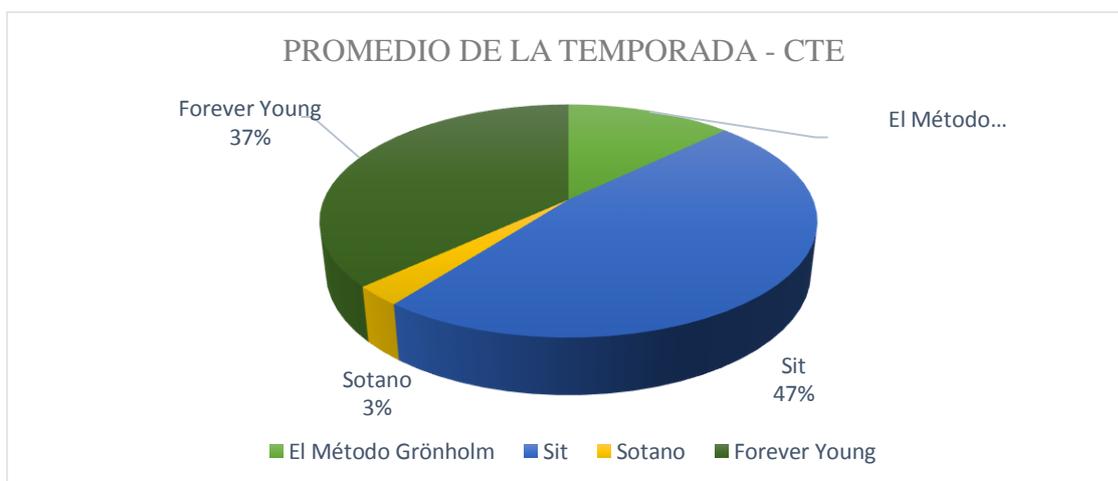


Gráfico 14 - Elaboración Propia

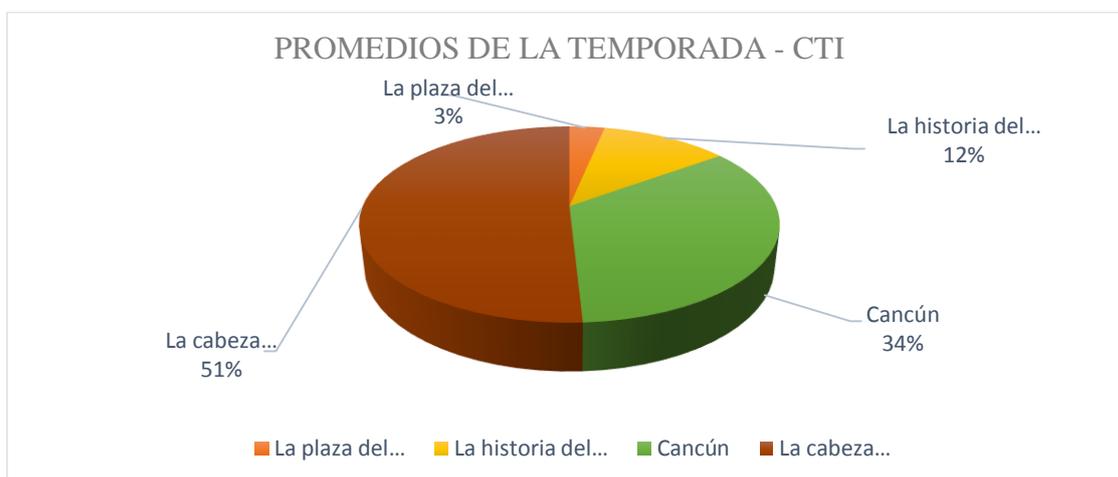


Gráfico 15 - Elaboración Propia

⁶⁷ Este término hace referencia a la incidencia de los líderes de opinión y los formadores de gusto que difundiendo de boca en boca la experiencia de ir a ver una obra determinada de teatro hacen que su entorno inmediato copie su elección. Esto repercute en que más gente vea una obra referenciada por otros espectadores.

En los cuadros precedentes observamos la composición de cada submercado entre los años analizados. En ambos podemos ver como las obras en gira provenientes del exterior conservan el porcentaje mayor en lo referente a los promedios de recaudación. Esto es, en el caso del CTE *Sit* y en el del CTA *La cabeza en las nubes*. En segundo lugar observamos, en ambos casos, montajes locales. En primera instancia esto indica una tendencia en el proceso de decisión de compra de los espectadores y por tanto, una valoración mayor del producto foráneo frente a los montajes locales.

Con el objeto de complementar la información referente a la recaudación promedio, ofrecemos a continuación un cuadro consolidado de la cantidad de funciones, semanas y temporadas de cada obra.

| ID | Obra | Semanas | Funciones | Frecuencia | Temporadas |
|-----|--------------------------------|-----------------|-----------------|------------|-------------|
| CTE | | | | | |
| 2 | El Método Grönholm | 86 | 482 | 5,6 | 2005-06-07 |
| 3 | Sit | 4 | 22 | 5 | 2007 |
| 6 | Sotano | 6 | 18 | 3 | 2010 |
| 13 | Forever Young | 28 | 171 | 6 | 2012 |
| CTA | | | | | |
| 1 | Lluvia ⁶⁸ | 8 ⁶⁹ | 8 ⁷⁰ | 1 | 2005 |
| 4 | Hija de la dictadura argentina | 4 | 4 | 4 | 2009 |
| 5 | La plaza del diamante | 45 | 45 | 1 | 2009 - 2010 |
| 7 | Ramón | - | - | - | 2010 |
| 8 | Móvil | - | - | - | 2011 |
| 9 | La historia del señor Sommer | 4 | 12 | 3 | 2011 |
| 10 | Cancún | 35 | 38 | 1,08 | 2011 - 2012 |
| 11 | Palabras Encadenadas | - | - | - | 2012 |
| 12 | La cabeza en las nubes | 1 | 1 | 1 | 2012 |

Hasta aquí, hemos analizado los promedios de recaudación de las obras objeto de esta tesis. Estos valores absolutos económicos los analizaremos en relación a los valores del

⁶⁸ Información parcial inferida de relevamiento online debido a que la compañía se disolvió, el gremio de ACTORES no tiene información previa al 2009 y el teatro cambio la administración en 2008.

⁶⁹ Según se informa en la página web de la compañía: "Lluvia, fue presentado durante los meses de Noviembre y Diciembre en el teatro Beckett, presenciada por 500 espectadores". Recuperado de: <http://damorte.blogspot.com.ar/> el 02 de Febrero 20015.

⁷⁰ En la web se informa última función miércoles 21/12/05, según nota al pie 58 hicieron funciones entre noviembre y diciembre, siendo la frecuencia habitual en el CTA una vez por semana, se deducen estos números.

mercado puesto que las obras no son contemporáneas entre sí. Es decir, que si bien hasta aquí pudimos dar cuenta de los promedios de venta y los comportamientos de los productos, salvándola cuestión de la no contemporaneidad de las obras, sería incorrecto hacerlo con los valores absolutos. Por tanto, abordaremos a continuación el comportamiento del caudal de público dejando los valores absolutos de recaudación mencionados para el siguiente apartado.

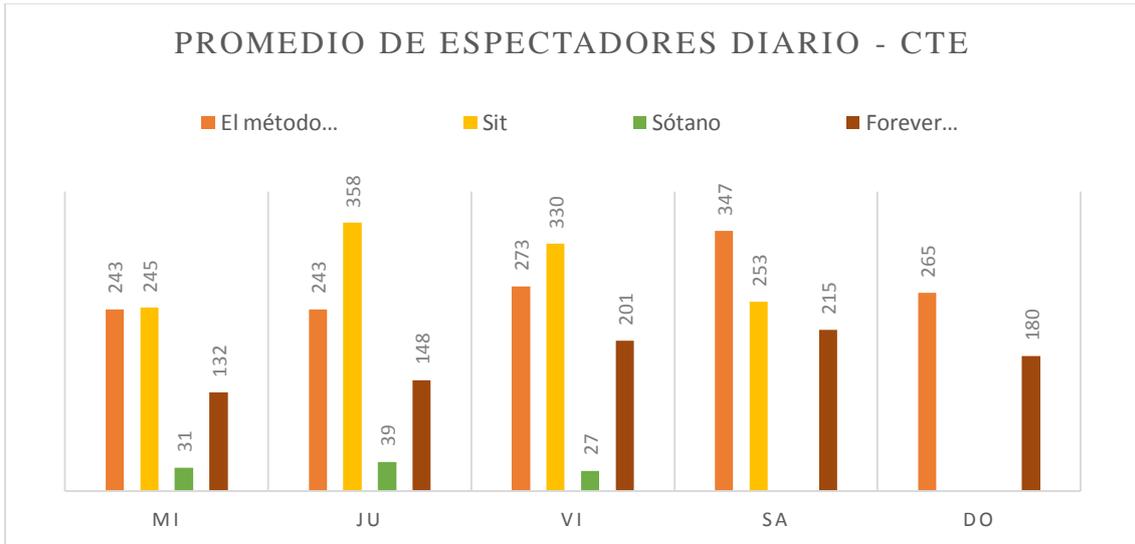


Gráfico 16 - Elaboración Propia

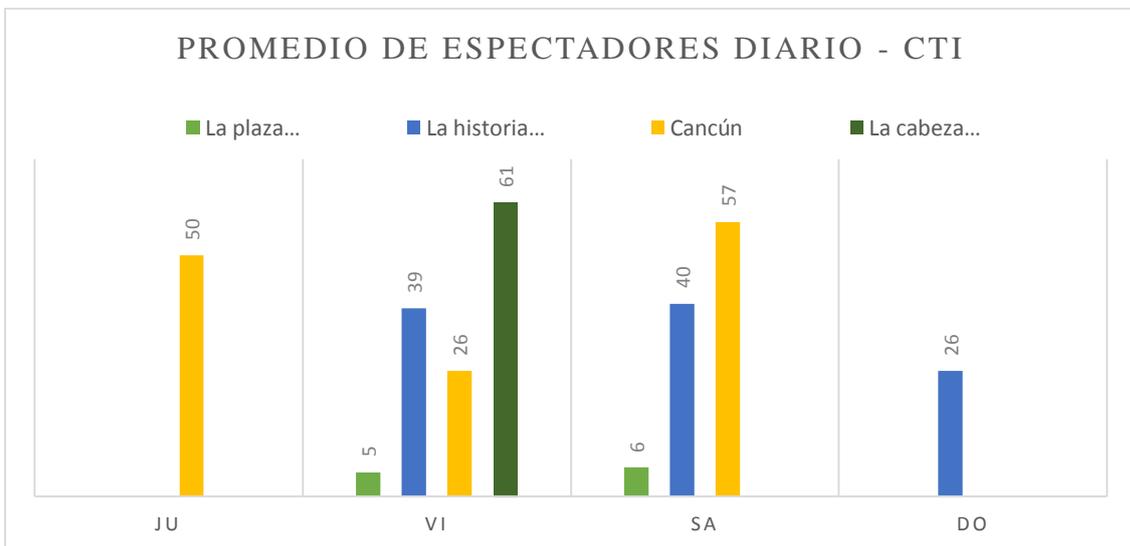


Gráfico 17 - Elaboración Propia

Al recortar el análisis en función de la cantidad de espectadores vemos que se confirma la tendencia de aumento en viernes y sábado. En contrapartida a lo analizado hasta ahora, *Sótano*, como beneficiaria de los subsidios de Iberescena y del Instituto Ramón Llull no

logra alcanzar un promedio superior al 50% de ocupación de sala, como si lo hacen las otras obras. Por su parte, *La cabeza en las nubes*, tampoco lo logra aun estando en un circuito diferente. No cabe a este análisis determinar las razones debido a que puede tratarse de un problema de comunicación como de factores coyunturales. No obstante, en nuestro propósito de obtener tendencias debemos observar la similitud de estas dos piezas. Observaremos a continuación el comportamiento semanal de las obras.

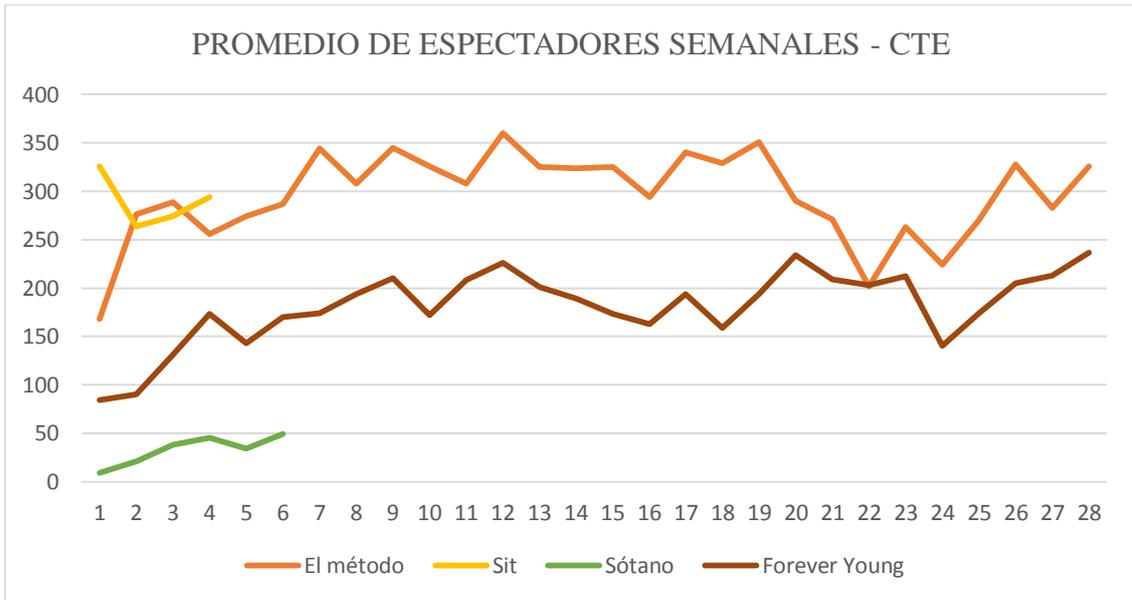


Gráfico 18 - Elaboración Propia

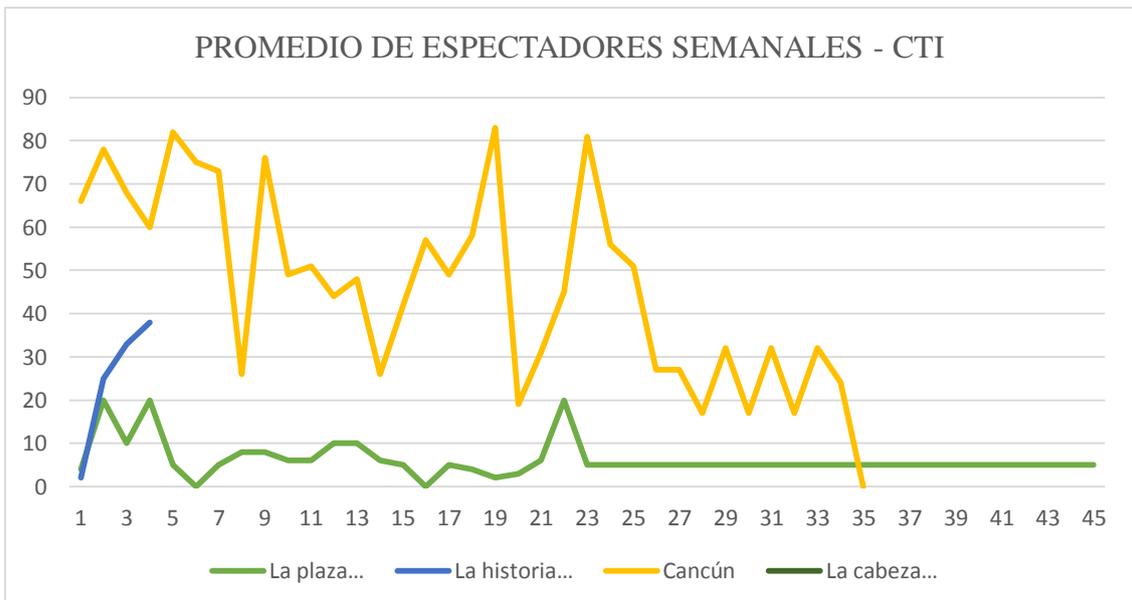


Gráfico 19 - Elaboración Propia

Al realizar este corte en nuestro análisis confirmamos la tendencia a la estabilización del CTE y a al dinamismo del CTA. Aquí también sucede que, al contar con una función

semanal, el CTA tiene menos posibilidades de concretar una venta, es decir que se reduce la ventana de explotación. Respondiendo a su condición de efímero, el teatro debe reunir en un mismo tiempo y espacio a oferta y demanda, mientras que el CTE tiene una frecuencia de 4 a 6 funciones semanales, es decir de 4 a 6 posibilidades de venta, el CTA tiene 1.

Es decir que en el ciclo de vida de un producto escénico montado con un modo de producción empresarial las posibilidades de concreción de una venta son mayores que en modo de producción independiente. Así, para un espectador que se constituye como tal, tiene un único día y horario de función en la semana. Observaremos, por último, los promedios de la temporada como la hemos analizado hasta ahora.

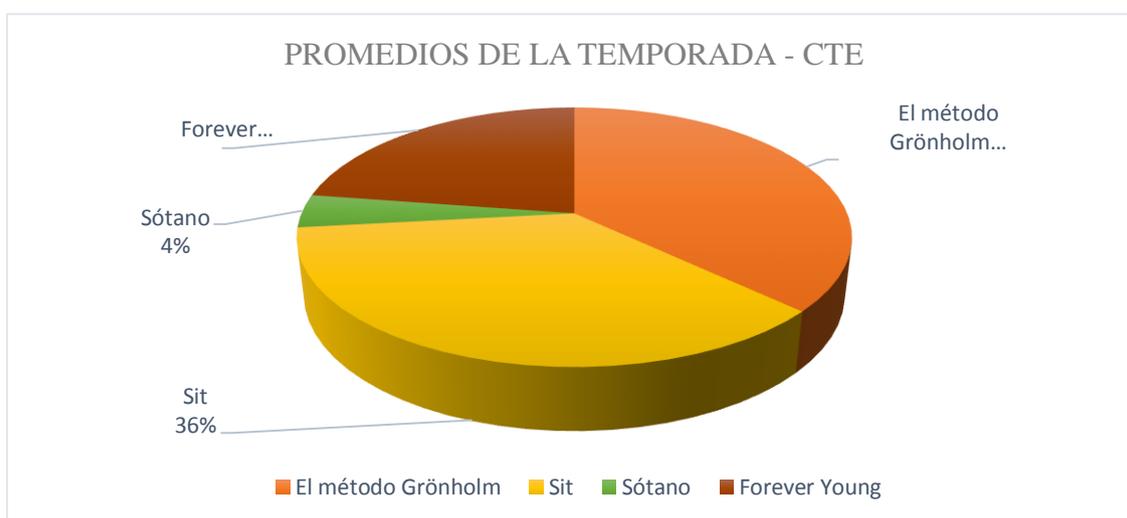


Gráfico 20 - Elaboración Propia

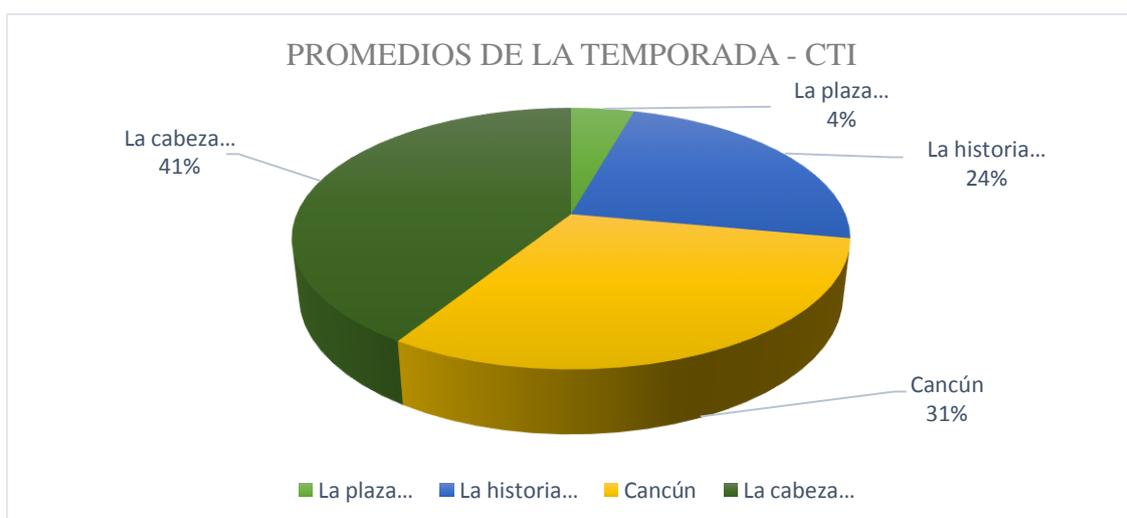


Gráfico 21 - Elaboración Propia

Nótese como, comparativamente, las obras con apoyo de la CCI cambian su relación con el resto de universo en el CTE y CTA cuando el corte es por la temporada general. Es decir, como hemos visto en las últimas dos secuencias de cuadros, *Sótano* y *La cabeza en las nubes*, había llevado el menor caudal de público. En estos últimos dos cuadros, la primera se mantiene con un 4% y la segunda se eleva a un 41%. Acá observamos como el efecto ventana de explotación cambia cuando se trata de una puesta local (*Sótano*) a una obra en gira (*La cabeza en las nubes*). Es decir, que manteniéndose la condición de la ventana de explotación única en el CTA, y el resto de las variables constantes, la condición de *obra en gira* impacta positivamente en el proceso de decisión de compra de espectador. Así, la segunda obra aunque con menos posibilidades de concretar la venta de una butaca (ventana de explotación) impacta en el potencial espectador de un modo positivo. Es el efecto que cumple la comunicación del tipo: únicas semanas en cartel, gira reducida o de visita por única vez, entre otras.

8.5. Relación de las obras con el mercado teatral porteño

Compararemos a continuación los promedios de espectadores que han asistido a cada submercado con su contraparte de asistencia a las obras analizadas. Definamos, primero, como se dimensiona el mercado estadísticamente.

Primeramente, para construir los promedios de espectadores semanal y diario del CTE lo hicimos en función del promedio de espectadores anual que nos brindara AADET. Así, considerando que la temporada de espectáculos en CABA comienza en marzo y concluye en noviembre (puesto que de diciembre a febrero la temporada se desplaza a las ciudades veraniegas) hemos dividido este número por la cantidad de semanas de cada año. Mismo procedimiento aplicamos a los promedios diarios dividiéndolos entre miércoles y domingo.

Para dimensionar el mercado del CTA hemos tenido que reconstruirlo en función de ciertas afirmaciones. Por un lado, hemos dejado claro en el punto 5.2.2.2. Circulación que consideramos CTA a los 80 teatros que integran ARTEI. Así fue que relevamos esa información y la volcamos en el Anexo 19 inventariando la cantidad de butacas que cada teatro posee. Con esta información, y apoyándonos en Schraier (2008) quien afirma que la ocupación promedio de las salas de teatro independiente es del 50% (p.117) de su

capacidad total. La ecuación, entonces, es obtener el 50% de esa cantidad total de butacas para así inferir cual sería la ocupación media del submercado CTA.

Por esta dificultad, nos limitamos a analizar solo el promedio de espectadores⁷¹ entendiéndolo que el mismo, por contabilizarse solo entradas pagas, puede extrapolarse a promedios económicos.

Exponemos a continuación un cuadro con la información referente al promedio de espectadores por obra y su contrapartida en la plaza, también por semana como referencia, con el objeto de identificar el porcentaje de participación de cada obra analizada.

| Nombre | Año | Obra | | Plaza | | % |
|----------------|------|---------|-----------------------|----------------|--------------------------------|-------|
| | | Semanas | Espectadores Promedio | Promedio Anual | Promedio Semanal ⁷² | |
| CTE | | | | | | |
| El Método... | 2005 | 30 | 293 | 2.065.912 | 52.972,10 | 0,55 |
| | 2006 | 48 | 316 | 2.304.696 | 57.617,40 | 0,55 |
| | 2007 | 56 | 85 | 2.560.954 | 65.665,49 | 0,13 |
| Sit | 2007 | 4 | 290 | 2.560.954 | 65.665,49 | 0,44 |
| Sótano | 2010 | 6 | 33 | 2.992.106 | 76.720,67 | 0,04 |
| Forever... | 2012 | 28 | 181 | 3.051.026 | 80.290,16 | 0,23 |
| CTA | | | | | | |
| La plaza... | 2009 | 22 | 8 | 2.592 | 66,46 | 12,04 |
| | 2010 | 23 | 5 | 2.592 | 66,46 | 7,52 |
| La historia... | 2011 | 4 | 35 | 2.592 | 64,80 | 54,01 |
| Cancún | 2011 | 11 | 46 | 2.592 | 64,80 | 70,99 |
| | 2012 | 24 | 46 | 2.592 | 68,21 | 67,44 |
| La cabeza... | 2012 | 1 | 61 | 2.592 | 68,21 | 89,43 |

A primera vista, puede observarse que el teatro de identidad cultural catalana tiene una baja participación en el submercado CTE. En esta proporción del CTE se advierte, no obstante, que *El método Grönholm* logró mantenerse por tres temporadas seguidas con un número elevado de funciones. Es decir, que puede desprenderse de esto que aunque

⁷¹ Por espectadores nos referimos a entradas vendidas por persona sin importar cuantas veces se repita la misma.

⁷² Surge de dividir la cantidad de espectadores anuales por las semanas de programación estable (marzo a noviembre). Esta ecuación fluctúa año a año, para más información *Vid. Anexo 7: Tabla general de ficha de contenido.*

con una participación menor, este proyecto logró ser redituable a largo plazo. Son estas las características que dan forma a los modelos de negocios de este subsector: la posibilidad de producir una obra de una vez y que su rentabilidad se mantenga el mayor tiempo posible. Cabe mencionar, que el caso de *Forever Young* es similar pero que por una cuestión de recorte temporal hemos analizado solo el periodo que nos atañe.

Por su parte el CTA presenta una participación mayor del teatro de identidad cultural catalana aunque en un periodo temporal menor. Dentro de esta dinámica el caso *La cabeza en las nubes* es el que alcanza el nivel más elevado. Esto quiere decir que en esa única función que realizó la compañía, en términos proporcionales, capitalizó casi el 90% de los espectadores que asistieron a ver una obra de teatro del CTA. En segundo lugar la sigue el montaje local de *Cancún* que logró alcanzar un equilibrio entre tiempo y ganancia manteniéndose por dos temporadas seguidas. En un mercado como el teatral donde los proyectos suben y bajan de cartel con facilidad este tipo de equilibrios son ejemplo de éxito. Los agentes que componen un espectáculo concertado de estas características necesitan que la ventana de exposición sea lo más elevada posible para que su mostración también los sea.

8.6. Consideraciones finales

A lo largo de este análisis hemos podido contrastar ambas preguntas a la realidad en los márgenes temporales analizados. Respecto de nuestra pregunta fundamental, hemos podido observar la participación activa de Iberescena y del Instituto Ramón Llull como principales expositores de la CCI. Estas redes culturales han sido cruciales para garantizar, al menos de un modo económico, la puesta en escena de *Sótano* y *La cabeza en las nubes*.

Es decir, que la dinámica de la CCI entre CABA y Catalunya se materializa de un modo económico, en primera instancia, y a través del pago de pasajes, en segundo lugar. Con programas estables y con convocatorias anuales, estos dos institutos colaboran al fomento e intercambio de agentes culturales de ambas ciudades. Conforme hemos podido analizar, el devenir de cada temporada a través de información vinculada a promedios económicos y de espectadores, las obras se han mantenido, en el caso de CTE por periodos más armónicos y en el del CTA por periodos más fluctuantes. No obstante ello, podemos observar que las obras han evolucionado al ritmo de vida típico de producto escénico

alcanzando un desarrollo que, potenciado por el boca en boca, les permita tener una exposición determinada en el mercado.

Por su parte, salvando la dificultad del acceso a la información que hemos mencionado, pudimos observar que el impacto de la CCI en el mercado teatral porteño es bajo en el CTE y elevado en el CTA. Desde este punto de vista, vemos un campo de acción propicio para el trabajo de las redes culturales puesto que el CTA como subsector de las artes escénicas locales es más débil e inestable económicamente que el CTE. Así, la participación de agentes culturales como los mencionados puede ayudar a fortalecer el sector y darle el empuje necesario para que atraiga más público. No debemos olvidar, aunque sea difícil de analizar cuantitativamente, que toda puesta en escena de una obra teatral conlleva un efecto multiplicador en la economía conexas. Esto implica que, por citar el caso de *Sótano*, las seis semanas que la obra estuvo en cartel impactó positivamente en el restaurant del casal de Catalunya, en los bares conexas, en los estacionamientos, etcétera.

Hemos visto, además, que la mayoría de las piezas se ha representado en el ámbito del CTA. Así, la relación latente que hay entre innovación o nuevos lenguajes con barrera de entrada al negocio del espectáculo y su consecuente costo económico se pone manifiesta en la facilidad de constituir una cooperativa de actores. Las obras del CTE, siendo 4 de 13, son obras que han sido previamente estrenadas y probadas en otras plazas teatrales. Esto, representa para el empresario teatral, la tranquilidad de que el producto fue probado y por tanto, reduce la brecha de incertidumbre al producirlo para la plaza porteña. Es decir que, aunque la obra sea artísticamente menos rupturista o innovadora, sigue siendo atractiva comercialmente.

Por lo expuesto, podemos sostener que la participación activa de la CCI a través de sus redes culturales genera un impacto positivo en el mercado teatral porteño. Este impacto, debe ser considerado en el largo plazo y en sentido exhaustivo puesto que las industrias conexas, como hemos mencionado, también se benefician con estas acciones. No obstante ello, pudimos observar que la participación se traduce en apoyo económico. Esto hace pensar en la gama de posibilidades de acción que hay por explotar y que, a través de una adecuada gestión de recursos, podría colaborar en el fortalecimiento del teatro porteño.

9. Conclusiones

La proclama que da forma inicial a la CCI en 1966 refleja la *estructura de sentimiento* de una sociedad que busca formas proactivas de reducir guerras potenciales. Fenómenos como las vanguardias, las Guerras Mundiales o la globalización han obligado a los Estados a modificar sus formas de cooperación. En este marco, las ideas de *cultura y arte* también fueron mutando con la sociedad y junto a ellas, el *teatro*. En su evolución histórica, la CCI, se ha alineado al proceso de descentralización de la cooperación beneficiando así el surgimiento de las descritas redes culturales. Este período ha ido generando las rupturas conceptuales que han debilitado el macro-concepto de lo *Moderno*. Independientemente del rotulo que gustemos adjudicar a esto, es innegable que la ruptura es manifiesta.

Así, la cultura y ha mutado de ser un elemento distintivo de la clase alta a un elemento homeostático de los estados para mantener la cohesión social y transitar los procesos de cambio. En esta línea, la UNESCO ha depositado en la CCI la labor de acercar los imaginarios sociales y dar relevancia a las identidades culturales desplazadas dándoles la posibilidad de relacionarse entre sí de un modo equitativo.

Los aportes de la sociología y la economía de la cultura han colaborado a que se produzca esta mutación. Desde la sociología, autores como Bourdieu y Williams hablan de como las instituciones son espacios de concreción de la identidad cultural y los agentes culturales factor de innovación constante. Así, instituciones y agentes conforman un campo por el que se produce, reproduce y circula el arte. Desde la economía, conceptos como *brecha de ingresos, ingresos totales-costos-mercado, utilidad marginal decreciente, o valor cultural*, nutren la disciplina. Así, Throsby, cierra el ciclo llamando la atención sobre la necesidad de genera un discurso cultural nacido en la cultura y no en el mero utilitarismo económico.

Los años sesentas fueron una bisagra conceptual en las artes escénicas y en las *relaciones internacionales*. Así, la cultura encuentra en un contexto mundial de paz relativa la posibilidad de manifestarse materializándose en las expresiones artísticas de un teatro que siempre refleja la realidad que lo circunda. Este teatro, sea representado con un patrón realista o simbólico, encuentra en la acción dramática una herramienta que le es cara a los estados: un canal para dar entidad a su cultura dentro y fuera de su territorio nacional.

Argentina, en su corpus legal, ha intentado darle forma al concepto *cultura* alineándose progresivamente a las tendencias mundiales. A través de convenios, tratados, anexos y protocolos, la preocupación por lo cultural ha acompañado desde 1971 las relaciones bilaterales de Argentina y España. En este marco el incentivo que las redes culturales presentan a los colectivos teatrales que montan espectáculos para ser insertados en un mercado teatral como el de CABA, puede acabar siendo un factor clave de producción.

Como se ha podido contrastar, los casos que han contado con el apoyo de estos programas estables de las redes culturales relevadas, fueron económicamente más rentables y permitieron el montaje de producción que, quizá, de otro modo no hubieran visto la luz. En esta línea, los equipos creativos formados por agentes culturales de diferentes nacionalidades también son característicos de producción innovadoras, rupturistas y periféricas.

En este sentido, el mercado teatral porteño por su dinamismo, informalidad y ser efímero torna dificultoso el abordaje histórico del arte escénico. No obstante ello, a través de la investigación realizada ha podido dimensionarse la porción de mercado que las producciones intervenidas por el imaginario social catalán han conquistado. Aunque no de un modo exhaustivo, este análisis pudo materializarse considerando la variable caudal de espectadores. Así, hemos podido apreciar dentro de la oferta teatral de cada submercado, qué porcentaje de espectadores optó por una obra generada en el lenguaje catalán, frente al resto.

Con este andamiaje teórico en mente nos propusimos analizar la dinámica de la CCI entre la CABA y Catalunya así como su impacto en el mercado teatral porteño considerando el período 2002 y 2012. Adicionalmente, nos planteamos mensurar qué porción del mercado teatral porteño se encuentra estimulado, influenciado o sostenido por la CCI. Ambos objetivos, cristalización precisa de las preguntas de investigación que rigen esta tesis, fueron contrastados en el análisis de contenido de las obras seleccionadas.

Al contrastar este corpus teórico con el caso de análisis circunscripto entre CABA y Catalunya, hemos detectado algunas tendencias que cristalizan el impacto de la CCI en las obras de teatro analizadas.

Por un lado, observamos que Iberescena y el instituto Ramón Llull se han constituido como la ecuación más recurrida por parte de los agentes culturales catalanes para dar a conocer su teatro. A través de financiamiento de pasajes aéreos, incentivos a la producción y estímulo a nuevos lenguajes escénicos, estas redes culturales han desarrollado en programas a largo plazo, las plataformas necesarias para que el mercado teatral porteño pueda recibir, entre otros, las manifestaciones artísticas del teatro catalán.

En contrapartida, podemos ver que aún queda por saldar la deuda de la imposición de metrópolis sobre ciudades más pequeñas: lo que los argentinos reciben como teatro catalán está impregnado de producciones mayoritariamente barcelonesas. En este sentido confirmamos que Jordi Galceran, como agente cultural de la dominancia barcelonesa, se impone sobre el resto evitando la proliferación de nuevos lenguajes o propuestas escénicas. Así, el desafío de la *diversidad cultural* que UNESCO incorpora en 2005 a su aparato legal queda inconcluso, puesto que de las cuatro regiones que integran Catalunya solo se fomenta la capital.

Por otro lado, en lo referente a tratados, evoluciones conceptuales, realizaciones artísticas e instituciones en diálogos ha impactado positivamente en el mercado teatral porteño. Así, esta investigación ha aportado evidencia empírica que permitiría sostener que la CCI, accionada a través de redes descentralizadas (no solo las mencionadas, sino además las coproducciones, los intercambios y los fomentos a la actividad), ha logrado sistematizar programas estables que acercan las producciones escénicas entre mercados. A pesar de que lo haya realizado mediante la ejecución de presupuestos económicos, si consideramos los casi cincuenta años que han pasado desde la proclama de 1966, el resultado y balance de este accionar ha sido positivo.

9.1. Recomendaciones

En función del análisis desarrollado hemos podido detectar algunos aspectos mejorables en el desarrollo de la CCI y su impacto en el mercado teatral porteño que, transcribimos aquí como posibles recomendaciones.

En primer lugar, la CCI entre CABA y Catalunya, solo encuentra en dos instituciones (Iberescena y el Instituto Ramón Llull) a las redes culturales que más promueve el

desarrollo de programas conjuntos. Esto hace que quede libre un campo de acción fecundo para el desarrollo de programas adyacentes que fortalezcan el vínculo entre los distritos mencionados. No hemos podido detectar la existencias de otras redes culturales, pero en el marco de un intercambio de obras de teatro tan fecundo, creemos que las instituciones vinculadas a la difusión de estos imaginarios culturales no es directamente proporcional al cauda de producciones que circulan. La recomendación aquí, es que los estados participantes, sea a un nivel nacional o a un nivel comunal, identifiquen los espacios vacíos de colaboración para complementar y enriquecer el vínculo.

En segundo lugar, observamos que la mayor parte del teatro catalán representado en CABA es barcelonés, lo cual se presenta como un aspecto de mejor en la selección de contenido para mejor difundir los imaginarios sociales. Este vacío se observa también a nivel normativo, puesto que como hemos analizado, no hay instrumentos legales entre los distritos. La recomendación aquí, es trabajar en pos de acciones conjuntas para que fluya la descentralización que promueve la CCI. Es decir que, para subsanar la concentración de producción escénica entre metrópolis, se genere un ámbito de intercambio, también descentralizado, donde las teatralidades adyacentes también lleguen y la diversidad cultural sea más tangible.

En tercer lugar, hemos hecho mención a la dificultad con la que nos encontramos al momento de necesitar acceder a los datos económicos y logísticos de las producciones analizadas. Esta dificultad, tan ligada a la condición de efímero del teatro dramático, dificulta la obtención de indicadores generales que permitan dimensionar la actividad, reconocer el proceso de profesionalización y mensurar correctamente cuan pujante es el sector de la producción escénica. Recomendamos a los organismos de fomento y protección de la actividad teatral llevar adelante acciones de memoria anual que logren dar cuenta del nivel de actividad, cuali-cuantitativa, que hay en la producción-circulación-recepción del teatro porteño

Por último, encontramos que cadena de valor escénica debe ser apuntalada por las instituciones de fomento a la actividad teatral. Las universidades, los centros de formación y los terciarios vinculados a los oficios del teatro deben orientar su actividad a la formación de profesionales que eleven cualitativamente la vara de la producción para hacer más sólido al sector. Este aspecto, es a la vez una línea de investigación futura, pero

nos interesa desambiguarla de la recomendación que aquí hacemos: fortalecer a los agentes culturales de las artes escénicas profesionalizándolos, generando cámaras y entidades de apoyo así como congresos y seminarios que les permitan difundir sus pensamientos

9.2. Futuras líneas de investigación

Por cuestiones de espacio y tiempo, hemos tenido que dejar por fuera de esta investigación algunos núcleos conceptuales que podrían establecerse como futuras líneas de investigación.

Por un lado, quedará pendiente un análisis exhaustivo referente a los procesos de producción y la profesionalización de las artes escénicas. Hemos podido contrastar en esta investigación que la plaza teatral de la CABA es, en términos absolutos, una plaza que se caracteriza por su elevado número de producción y un caudal de espectadores que se traduce en millones. Esta condición de robustez numérica, debe estar acompañada de una calidad y una ética profesional en el modo de producción que la eleve artísticamente. Sugerimos como futura línea de investigación, abordar la temática de la profesionalización de la producción escénica y sus procesos.

Por otro lado, quedará también pendiente de análisis la modelización de los procesos de cooperación entre estados aplicado a las artes escénicas. Es decir que si bien en esta investigación hemos podido dar cuenta de las redes culturales, no se ha podido caracterizar la forma y los programas en su estructura y funcionamiento. En su lugar, como nos hemos querido concentrar en el impacto de estas en el mercado teatral porteño, nos hemos atendido a los resultados de su gestión. Así, quedará como futura línea de investigación la inquietud de encontrar, si lo hubiera, algún modelo de cooperación aplicado a las artes escénicas con el objeto de encontrar aspectos de mejora, eficiencia y vacíos legales.

10. Bibliografía:

- Alabarces, P. (sep. 1998). *Lo que el estado no da, el fútbol no lo presta: los discursos nacionalistas deportivos en contextos de exclusión social*. Trabajo presentado en el Encuentro de la Latin America Studies Association, Chicago, EEUU.
- Aristóteles (2009). *Poética*. Buenos Aires, Argentina: Colihue
- Artaud, A. (1978). *El teatro y su doble*. Barcelona, España: Adhasa.
- Asuaga, C., Lecueder, M. & Vigo, S. (noviembre 2005) *Las artes escénicas y la teoría general del costo*. Trabajo presentado en el IX Congreso Internacional de Costos, Florianópolis, SC, Brasil.
- Barthes, R. (1992). *Lo obvio y lo obtuso*. Buenos Aires, Argentina: Paidós
- Bauman, Z. (2002). *Modernidad Líquida*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z. (2013). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Baumol, W. J. & Bowen, W. G. (1966). *Performing Arts. The Economic Dilemma*. New York, EEUU: Twentieth Century Fund
- Bidart Campos, G. (2008) *Manual de la constitución reformada*. Buenos Aires, Argentina: Ediar
- Bobbio, N. (2010). *Diccionario de Política*. México D.F., México: Siglo XXI.
- Bonet, LL. (2007). El lugar de la economía de la cultura como disciplina contemporánea. En *Economía de la cultura*. (pp. 17-34). Buenos Aires, Argentina: Observatorio cultural. Posgrado en Administración de las Artes del Espectáculo.
- Bonet, LL. & Villaroya, A. (2009). La estructura del sector de las artes escénicas en España. *Estudios de Economía Aplicada*. 27-1, (PP. 197-222).
- Bourdieu, P. (1987). Los tres estados del capital cultural. *Sociológica*, Vol. 5, pp. 11-17
- Bourdieu, P & Wacquant, L. (1995) *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. México DF, México: Grijalbo
- Bourdieu, P. (1996). *Cosas dichas*. Barcelona, España: Gedisa
- Bourdieu, P. (1999). *Meditaciones Pascalianas*. Barcelona, España: Anagrama
- Bourdieu, P. (2002) *Campo intelectual y proyecto creador*. Buenos Aires, Argentina: Montresor.
- Brun, J., Tejero, J., & Canut Ledo, P. (2008) *Redes Culturales. Claves para vivir en la globalización*. Madrid, España: AECID.
- Castagnino, R. (1963). *Sociología del Teatro Argentino*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Nova.

- Castagnino, R. (1981). *Teorías sobre texto dramático y representación teatral*. Buenos Aires, Argentina: Plus Ultra.
- Carella, T. (1957). El sainete criollo. En *el sainete criollo (antología)*. (pp. 7 - 44) Buenos Aires, Argentina: Hachette
- Cazau, P. (2014). *Fundamentos de la estadística*. Recuperado el 06 de noviembre de 2014 de: <http://www.listinet.com/bibliografia-comuna/Cdu311-6247.pdf>
- Cevasco, M. E. (2003). *Para leer a Raymond Williams*. Quilmes, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.
- Constitución de la Nación Argentina, (1999). *Constitución de la Nación Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Kapeluz
- Chomsky, N. (1996). *Política y Cultura a finales del Siglo XX*. Buenos Aires, Argentina: Ariel.
- Cimarro, J. (1999). *Producción, gestión y distribución del teatro*. Madrid, España: Fundación Autor
- Cruciani, F. (1994) *Arquitectura Teatral*. México DF, México: Grupo Editorial Gaceta SA
- De León, M. (2004) *Espectáculos escénicos, producción y difusión*. México DF, México: Conaculta-Fonca.
- Debord, G. (2012) *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires, Argentina: La Marca Editora.
- Delupi, J. & Vibes, F (2006). *Derecho del Entretenimiento*. Buenos Aires, Argentina: Ad-Hoc.
- Díaz, E. (2005). *Posmodernidad*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Dingemans, A. (2011). *Una historia económica sin fin. Chile y Argentina en la formación de una economía de mercado*. Santiago, Chile: RIL Editores
- Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro: Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires, Argentina: Colihue.
- Dubatti, J. (2013). *Cien años de teatro Argentino*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Durkheim, E. (2001) Las reglas del método sociológico. En *Nociones básicas de sociología*. (pp. 37 a 54). Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Estado Argentino. (1971). *Convenio de Cooperación Cultural entre el Gobierno de la República Argentina y el Gobierno del Estado Español*. Recuperado de: http://tratados.mrecic.gov.ar/tratado_ficha.php?id=4429
- Estado Argentino. (1973). *Declaración Conjunta Hispano - Argentina*. Recuperado de: http://tratados.mrecic.gov.ar/tratado_ficha.php?id=4442

Estado Argentino. (1973). Protocolo adicional al Convenio de Cooperación Cultural del 23.3.1971 entre el Gobierno de la República Argentina y el Estado Español. Recuperado de: http://tratados.mrecic.gov.ar/tratado_ficha.php?id=4446

Fundació Casa Amèrica Catalunya. (2000). *Cooperación Cultural al Desarrollo. Herramientas para la reflexión*. Barcelona, España: Fundació Casa Amèrica Catalunya. Recuperado el 2014

García Canclini, N. (2002). *Latinoamericanos buscando lugar en este Siglo*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Gelli, M. A. *Constitución de la Nación Argentina comentada y concordada*. (4ª. Ed). Buenos Aires, Argentina: La Ley

Getino, O. (2007). El peso de lo intangible. En *Economía de la cultura*. (pp. 67-93). Buenos Aires, Argentina: Observatorio cultural. Posgrado en Administración de las Artes del Espectáculo.

González Velasco, C. (2012) *Gente de Teatro*. Buenos Aires, Argentina: Siglo veintiuno.

Grimson, A. (2011) *Los límites de la cultura*. Buenos Aires, Argentina: Siglo veintiuno

Habermas, J. (2006). La Modernidad, un proyecto incompleto. En *La Posmodernidad* (6ta. Ed) (pp.19-36). Barcelona, España: Kairós.

Jiménez, M (2002). Algunas cosas sobre la producción. *Pata de gato*. Vol. 2, p. 33

Jiménez González, C. (2004). Las teorías de la cooperación internacional dentro de las relaciones internacionales. *Polis 03. Investigación y análisis sociopolítico y psicosocial*, (pp.115-147).

Kotler, P. & Scheff, J. (2004). *Marketing en las artes escénicas*. Madrid, España: Iberautor Promociones Culturales.

Koval, S. (2011). *Manual para la elaboración de trabajos académicos*. Buenos Aires, Argentina: Temas grupo Editorial.

Kowzan, T. (1979). El signo en el teatro - Una introducción a la semiología del arte del espectáculo. En *El teatro y su crisis actual*. (1era. Ed) (pp. 23-60). Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores.

Lavados Montes, I. (30 de junio de 1993). *Cooperación internacional para el desarrollo: perspectiva Latinoamericana*. Recuperado el 12 de Septiembre de 2014 de http://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/19095/S9370803_es.pdf?sequence=1

Lazarsfeld, P. F. (1973). De los conceptos a los indicadores empíricos. En *Metodología de las ciencias sociales. Conceptos e índices*. (pp. 89-102) Barcelona, España: Laia.

Liotard, J.F. (1993). *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Barcelona, España: Planeta-Agostini

Mercado (2001). En *Diccionario de la lengua española* (22 edición). Recuperado el 07 de Julio de 2014 de: <http://lema.rae.es/drae/?val=mercado>

- Mochon Morcillo, F. & Beker, V. A. (2008). *Economía, principios y aplicaciones*. (4ta. Ed), México DF, México: McGraw-Hill
- Observatorio de Industrias Creativas (2014). *El teatro en la Ciudad de Buenos Aires*. Recuperado el 03 de Noviembre de 2014 de: <http://www.buenosaires.gob.ar/economia-creativa/informes-especiales>
- OEA. (1948). *Declaración Americana de los Derechos y Deberes del Hombre*. Recuperado el 24 de Mayo de 2014 de: <http://www.oas.org/es/cidh/mandato/Basicos/declaracion.asp>
- Oliva, C., & Torres Monreal, F. (2005). *Historia básica del arte escénico*. Madrid, España: Catedra "Siglo XX".
- Olmos, H. (2008) *Gestión cultural y desarrollo: Claves del desarrollo*. Madrid, España: AECID.
- ONU. (16 de Diciembre de 1966) *Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales*. Recuperado el 03 de junio de 2014 de: <http://www2.ohchr.org/spanish/law/cescr.htm>
- ONU. (16 de Diciembre de 1966) *Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos*. Recuperado el 03 de Junio de 2014 de: <http://www2.ohchr.org/spanish/law/ccpr.htm>
- Ordaz, J. (1957). *El teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires, Argentina: Leviatán.
- Palma, L. A. & Aguado, L. F. (2010). Economía de la cultural. Una nueva área de especialización de la economía. *Revista de Economía Institucional*. vol.12 (n.22). pp. 129-165.
- Pavis, P. (2008). *Diccionario del Teatro*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Pelletieri, O. (2008) *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Buenos Aires, Argentina: Galerna.
- Pelletieri, O. & Otros. (2006). *Dos escenarios. Intercambio teatral entre España y Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Galerna.
- Quiroga Lavié, H. (1995) *Lecciones de derecho constitucional*. Buenos Aires, Argentina: Depalma
- Rapetti, S. (2007) El problema del financiamiento de la cultura. En *Economía de la cultura*. (pp. 141-158). Buenos Aires, Argentina: Observatorio cultural. Posgrado en Administración de las Artes del Espectáculo.
- Rest, J. (1979). *Conceptos fundamentales de literatura moderna*. Buenos Aires, Argentina: CEAL.
- Romero, M. (2006). La cooperación descentralizada local. Aportes para la construcción de un marco de referencia conceptual en el espacio de las relaciones Unión Europea-América Latina. En O. d.-A. Latina, Anuario de la Cooperación Descentralizada, Año 2005. Montevideo: Editorial Montevideo.
- Rousseau, J. (2005). *El contrato social. Discursos*. Buenos Aires, Argentina: Losada.

- Schraier, G. (2008). *Laboratorio de producción teatral 1*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- Seibel, B. (2002). *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires, Argentina: Corregidor.
- Socas, N. & Hourcade, O. (2009) La cooperación internacional. En *La cooperación internacional: herramienta clave para el desarrollo de nuestra región*. (pp. 19-50). Buenos Aires, Argentina: Konrad Adenauer Stiftung.
- Smith, A. (1998). “*Investigación sobre la naturaleza y causas de la riqueza de las naciones: antología esencial*” Buenos Aires, Argentina: Perfil.
- Spector, J. (1997). *Arte y escritura surrealistas (1919 - 1939)*. Madrid, España: Síntesis.
- Throsby, D. (2001). *Economía y Cultura*. Madrid, España: Cambridge University Press
- Tovillas, P. (2010). *Bourdieu: una introducción*. Buenos Aires, Argentina: Quadrata.
- UNESCO. (19 de noviembre de 1964). *Recomendación sobre las Medidas Encaminadas a Prohibir e Impedir la Exportación, Importación y Transferencia de Propiedad Ilícitas de Bienes Culturales*. Recuperado el 03 de junio de 2014 de: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13083&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
- UNESCO. (12 de Noviembre de 1966). *Declaración de los Principios de la Cooperación Cultural Internacional*. Recuperado el 03 de junio de 2014 de http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13147&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
- UNESCO. (16 de Noviembre de 1972). *Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural*. Recuperado el 03 de junio de 2014 de: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13055&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
- UNESCO. (26 de Noviembre de 1976). *Recomendación sobre el Intercambio Internacional de Bienes Culturales*. Recuperado el 03 de junio de 2014 de http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13132&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
- UNESCO. (27 de Octubre de 1980). *Recomendación relativa a la Condición del Artista*. Recuperado el 03 de junio de 2014 de: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13138&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
- UNESCO (6 de Agosto de 1982). *Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales*. Recuperado el 03 de junio de 2014 de: http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf
- UNESCO. (2 de Noviembre de 2001). *Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural*. Recuperado el 03 de junio de 2014 de: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

UNESCO. (20 de Octubre de 2005) *Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales*. Recuperado el 03 de junio de 2014 de: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=31038&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html#STATE_PARTIES

Valery, P. (1990). *Teoría poética y estética*. Madrid, España: Visor Distribuciones.

Williams, R. (1980). *Cultura. Sociología de la comunicación y el arte*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Williams, R. (2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires, Argentina: Las cuarenta.

Wimmer, R & Dominick J. (1996). *La investigación científica de los medios de comunicación*. Barcelona. España: Bosch

11. Anexos

Anexo 1: Declaración de los Principios de la Cooperación Cultural Internacional (4 de noviembre de 1966)

La Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, reunida en París, en su 14.ª reunión, en este cuarto día de noviembre de 1966, fecha del vigésimo aniversario del establecimiento de la Organización,

Recordando que la Constitución de la Organización declara "que, puesto que las guerras nacen en la mente de los hombres, es en la mente de los hombres donde deben erigirse los baluartes de la paz", y que la paz debe basarse en la solidaridad intelectual y moral de la humanidad,

Recordando que, según los términos de esa misma Constitución, la amplia difusión de la cultura y la educación de todos con miras a la justicia, la libertad y la paz son indispensables a la dignidad del hombre y constituyen un deber sagrado que todas las naciones han de cumplir con un espíritu de ayuda mutua,

Considerando que los Estados Miembros de la Organización, persuadidos de la necesidad de buscar la verdad y de lograr el libre intercambio de ideas y de conocimientos, han decidido desarrollar e intensificar las relaciones entre sus pueblos,

Considerando que, a pesar de los adelantos de la técnica, que facilitan el desarrollo y la difusión de los conocimientos y de las ideas, la ignorancia del modo de vida y de los usos y costumbres de los demás pueblos sigue constituyendo un obstáculo para la amistad de entre las naciones, su cooperación pacífica y el progreso de la humanidad,

Teniendo en cuenta la Declaración Universal de Derechos Humanos, la Declaración de los Derechos del Niño, la Declaración sobre la Concesión de la Independencia a los Países y Pueblos Coloniales, la Declaración de las Naciones Unidas sobre la Eliminación de todas las Formas de Discriminación Racial, la Declaración sobre las Medidas para Fomentar entre la Juventud los Ideales de Paz, Respeto Muto y Comprensión entre los Pueblos, la Declaración sobre la Inadmisibilidad de la Intervención en los Asuntos Internos de los Estados y Protección de su Independencia y Soberanía, Declaraciones proclamadas sucesivamente por la Asamblea General de las Naciones Unidas,

Convencida por la experiencia adquirida durante los primeros veinte años de existencia de la Organización de que, para reforzar la cooperación cultural internacional, es necesario reafirmar los principios de la misma,

Proclama la presente Declaración de los Principios de la Cooperación Cultural Internacional, con el fin de que los gobiernos, las autoridades, las organizaciones, las asociaciones e instituciones a cuyo cargo están las actividades culturales, tengan constantemente en cuenta tales principios, y puedan alcanzar gradualmente, como se afirma en la Constitución de la Organización -mediante la cooperación de las naciones del mundo en las esferas de la educación, la ciencia y la cultura- los objetivos de paz y de bienestar enunciados en la Carta de las Naciones Unidas.

Artículo I:

1. Toda cultura tiene una dignidad y un valor que deben ser respetados y protegidos.
2. Todo pueblo tiene el derecho y el deber de desarrollar su cultura.

3. En su fecunda variedad, en su diversidad y por la influencia recíproca que ejercen unas sobre otras, todas las culturas forman parte del patrimonio común de la humanidad.

Artículo II: Las naciones se esforzarán por lograr el desarrollo paralelo y, en cuanto sea posible, simultáneo de la cultura en sus diversas esferas, con el fin de conseguir un equilibrio armónico entre el progreso técnico y la elevación intelectual y moral de la humanidad.

Artículo III: La cooperación cultural internacional abarcará todas las esferas de las actividades intelectuales y creadoras en los campos de la educación, la ciencia y la cultura.

Artículo IV: Las finalidades de la cooperación cultural internacional, en sus diversas formas – bilateral o multilateral, regional o universal - son:

1. Difundir los conocimientos, estimular las vocaciones y enriquecer las culturas;
2. Desarrollar las relaciones pacíficas y la amistad entre los pueblos, llevándolos a comprender mejor sus modos de vida respectivos;
3. Contribuir a la aplicación de los principios enunciados en las declaraciones de las Naciones Unidas a que se hace referencia en el preámbulo de la presente Declaración;
4. Hacer que todos los hombres tengan acceso al saber, disfruten de las artes y de las letras de todos los pueblos, se beneficien de los progresos logrados por la ciencia en todas las regiones del mundo y de los frutos que de ellos derivan, y puedan contribuir, por su parte, al enriquecimiento de la vida cultural;
5. Mejorar en todas las regiones del mundo las condiciones de la vida espiritual del hombre y las de su existencia material.

Artículo V: La cooperación cultural es un derecho y un deber de todos los pueblos y de todas las naciones, los cuales deben compartir su saber y sus conocimientos.

Artículo VI: La cooperación internacional, al desarrollar su benéfica acción sobre las culturas, al propio tiempo que favorece el enriquecimiento mutuo, respetará en cada una de ellas su originalidad.

Artículo VII:

1. La amplia difusión de las ideas y de los conocimientos, basada en el intercambio y la confrontación más libres, es esencial para la actividad creadora, la búsqueda de la verdad y el cabal desenvolvimiento de la persona humana.
2. La cooperación cultural deberá poner de relieve las ideas y los valores más adecuados para crear un clima de amistad y de paz. Deberá evitar todo rasgo de hostilidad en las actitudes y en la expresión de las opiniones. La difusión y la presentación de las informaciones deberán resguardar la autenticidad de las mismas.

Artículo VIII: La cooperación cultural se desarrollará en beneficio mutuo de todas las naciones que participen en ella. Los intercambios a que dé lugar deberán organizarse con amplio espíritu de reciprocidad.

Artículo IX: La cooperación cultural debe contribuir a establecer entre los pueblos vínculos estables y duraderos, al abrigo de las tensiones que pudieren producirse en las relaciones internacionales.

Artículo X: En la cooperación cultural deberá concederse particular importancia a la educación moral e intelectual de la juventud con espíritu de amistad, de comprensión internacional y de paz. La cooperación cultural fomentará entre los Estados la conciencia de la necesidad de suscitar vocaciones en los campos más diversos y de favorecer la formación profesional de las nuevas generaciones.

Artículo XI

1. Los Estados deberán inspirar sus relaciones culturales en los principios de las Naciones Unidas. Respetarán, en sus esfuerzos por alcanzar la cooperación internacional, la igualdad soberana de los Estados y se abstendrán de intervenir en los asuntos que corresponden esencialmente a la esfera de la competencia nacional.

2. La aplicación de los principios enunciados en la presente Declaración se basará en el respeto de los derechos humanos y las libertades fundamentales.

Anexo 2: Relación de declaraciones, tratados y acuerdos firmados

- Tratado de reconocimiento, paz y amistad de 21 de septiembre de 1863.
- Convenio suprimiendo la legalización de firmas en las Comisiones Rogatorias de 17 de septiembre de 1902.
- Canje de notas relativo al intercambio de valijas diplomáticas de 23 de mayo de 1912, 7 de septiembre de 1912 y 11 de julio de 1913.
- Convenio de arbitraje de 9 de julio de 1916.
- Convenio relativo a servicios aéreos civiles de 1 de marzo de 1947.
- Canje de notas sobre supresión de visados de 22 de octubre de 1947.
- Convenio relativo al servicio militar de 18 de octubre de 1948.
- Protocolo adicional al Convenio sobre migración de 18 de octubre de 1948 (relativo a las obligaciones militares).
- Convenio de migración de 8 de julio de 1960.
- Canje de notas sobre supresión de visados en los pasaportes diplomáticos y oficiales de 8 de julio de 1960.
- Canje de notas por el que se modifica el Convenio relativo a Servicios aéreos civiles de 1 de marzo de 1947. Firma: 25 de marzo de 1961.
- Convenio de cooperación social de 10 de noviembre de 1965.
- Convenio de nacionalidad de 14 de abril de 1969.
- Acuerdo complementario de cooperación e intercambio técnico en materia de salud de 21 de abril de 1969.
- Convenio hispano-argentino de relaciones cinematográficas de 28 de agosto de 1969
- Convenio sobre higiene y sanidad veterinaria de 11 de marzo de 1971.
- Convenio de cooperación cultural de 23 de marzo de 1971.
- Acuerdo para el establecimiento de un enlace de radio, banda lateral, entre Buenos Aires y Las Palmas de Gran Canaria de 31 de mayo de 1972.
- Convenio general sobre cooperación científica y tecnológica de 12 de diciembre de 1972.
- Canje de notas relativo a la creación de una Comisión Mixta especial a efectos de mejorar las condiciones presentes de importación, distribución y comercialización del libro español en Argentina y del libro argentino en España de 27 de febrero de 1973.
- Protocolo adicional al Convenio de cooperación cultural de 23 de marzo de 1971. Firma: 12 de diciembre de 1973.
- Convenio comercial y de cooperación económica de 27 de mayo de 1974.
- Canje de notas relativo a la afiliación a la Seguridad Social española del personal no diplomático adscrito a la Embajada y a los Consulados argentinos en España de 27 de marzo de 1978.
- Acuerdo especial de cooperación para el desarrollo y aplicación de los usos pacíficos de la energía nuclear de 30 de noviembre de 1978.
- Acuerdo complementario de cooperación técnica en materia de turismo de 30 de noviembre de 1978.
- Convenio de asistencia mutua administrativa con el fin de prevenir, investigar y reprimir las infracciones aduaneras de 30 de noviembre de 1978.

- Convenio sobre cooperación entre Organizaciones deportivas de 30 de noviembre de 1978.
- Canje de notas sobre el desarrollo de la informática y la teleinformática de 30 de noviembre de 1978.
- Acuerdo complementario de cooperación técnica en materia de sanidad de 14 de diciembre de 1979
- Canje de notas en materia de radioaficionados de 7 y 8 de marzo de 1986.
- Acuerdo especial de cooperación para el desarrollo de la tecnología de concentradores de radiación solar en el marco del Convenio general sobre cooperación científica y tecnológica de 12 de diciembre de 1972. Firma: 16 de abril de 1986.
- Tratado de extradición y asistencia judicial en materia penal de 3 de marzo de 1987.
- Canje de notas para la apertura, por parte de España, de una línea de crédito a favor de Argentina de 13 de mayo de 1987.
- Tratado sobre traslado de condenados de 29 de octubre de 1987.
- Acuerdo especial para el desarrollo de programas de cooperación en materia socio-laboral de 29 de octubre de 1987.
- Tratado general sobre cooperación y amistad de 3 de junio de 1988.
- Protocolo de cooperación científica y tecnológica integrante del Tratado general de cooperación y amistad de 3 de junio de 1988.
- Protocolo cultural integrante del Tratado general de cooperación y amistad de 3 de junio de 1988.
- Convenio de cooperación para la previsión, prevención y Asistencia mutua en caso de calamidades de 3 de junio de 1988.
- Canje de notas relativo al Tratado de extradición y asistencia Judicial en materia penal de 3 de marzo de 1987 sobre autoridades competentes de 12 y 20 de febrero de 1991.
- Acuerdo de cooperación en materia antártica de 21 de junio de 1991, Acuerdo para la promoción y la protección recíproca de Inversiones de 3 de octubre de 1991
- Acuerdo de cooperación económica y financiera de 18 de octubre de 1995.
- Convenio de seguridad social de 28 de enero de 1997.
- Acuerdo administrativo para la aplicación del Convenio de seguridad social de 3 de diciembre de 1997.
- Acuerdo sobre cooperación en materia de prevención del uso Indevido y control del tráfico ilícito de estupefacientes y Sustancia psicotrópicas de 7 de octubre de 1998.
- Acuerdo concerniente a la provisión de facilidades satelitales y la transmisión y recepción de señales hacia y desde satélites para la provisión de servicios satelitales a los usuarios en la República Argentina y el Reino de España de 12 de abril de 1999
- Canje de notas por el que se modifica el artículo 2 del Convenio de cooperación cultural de 23 de marzo de 1971. Firma: 16 de enero y 6 de marzo de 2001.
- Protocolo adicional modificando el Convenio de nacionalidad de 14 de abril de 1969. Firma: 6 de marzo de 2001.
- Protocolo concerniente a la provisión de facilidades satelitales en el servicio fijo por satélites en el Reino de España y en la República Argentina de 7 de marzo de 2001.

- Acuerdo sobre el libre ejercicio de actividades remuneradas para familiares Dependientes del personal diplomático, consular, administrativo y técnico de Misiones Diplomáticas y Oficinas Consulares de 9 de mayo de 2001.
- Canje de notas sobre el reconocimiento recíproco y el Canje de los permisos de conducción nacionales de 31 de julio de 2002.
- Protocolo complementario al Convenio de Seguridad Social de 28 de enero de 1997. Firma: 21 de marzo de 2005.
- Plan de Asociación Estratégica entre España y Argentina, firmado el 22 de junio de 2006, última revisión en junio 2011.
- Acta de la VII Reunión de la Comisión Mixta Hispano-Argentina de Cooperación de 9 de febrero de 2009.
- Acuerdo Especial entre Argentina y España para la realización de actividades de Cooperación Triangular de 9 de febrero de 2009.
- Canje de Notas que desarrollan el Acuerdo Especial de Cooperación Triangular, de 6 y 14 de febrero de 2011.
- Convenio para evitar la doble imposición y prevenir la evasión fiscal en materia de impuestos sobre la renta y sobre el Patrimonio de 7 de marzo de 2013.

Anexo 3: Información solicitada por Ley 104 de acceso a la información pública.



GOBIERNO DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES
MINISTERIO DE CULTURA
CÉDULA DE NOTIFICACIÓN

Fecha de recepción en Departamento Notificaciones: 08 MAYO 2014

Destinatario: ALGAN, RAUL SANTIAGO

Domicilio: ESPINOSA 1411 2

..... Tipo de Domicilio: Constituido

Carácter URGENTE

| ACTUACION | ZONA | COPIAS EN FOJAS | ORIGEN |
|-----------------------------------|------------|-----------------|--------|
| E.E. 4.917.766-MGEYA-DGSOCAL-2014 | 06 CRIA 13 | 1 | MCGC |

Se le hace saber que en la Actuación: E.E. 4.917.766-MGEYA-DGSOCAL-2014 se ha ordenado notificar lo siguiente:

De mi mayor consideración:

Tengo el agrado de dirigirme a UD. Con relación a su nota de fecha 25 de Abril de 2014, y que formara expediente N° 4.917.766-MGEYA-DGSOCAL-2014, donde sustentada en la Ley N° 104 de Acceso a la Información Pública, solicitaba información por escrito.

Se deja constancia que por If - 2014-05313040-DGTALMC, se adjunta la respuesta realizada por el área competente.

Saluda a Usted Muy Atentamente.

Darío A. Guiñazú
Subdirección Operativa Registro y Despacho
Gerencia Operativa de Asuntos Jurídicos
DGTAL. Ministerio de Cultura

SE ADJUNTA COPIA CERTIFICADA DE 1

El acto administrativo que se notifica AGOTA la instancia no siendo susceptible de ser recurrido en sede administrativa.

QUEDA UD. DEBIDAMENTE NOTIFICADO.

Buenos Aires, 08 de Mayo del 2014

GUIÑAZÚ DARIÓ
Subdirección Operativa Registro y Despacho
Dirección Operativa Asuntos Jurídicos
D.G.T.A.y.L. Ministerio de Cultura

Firma y sello

VANESA ZALAZAR
DMI 26.826.340

12/05/2014
1705 JS



Adjuntos



G O B I E R N O D E L A C I U D A D D E B U E N O S A I R E S
2014, Año de las letras argentinas

Informe

Número: IF-2014-05313040- -DGTALMC

Buenos Aires, Jueves 8 de Mayo de 2014

Referencia: E.E. 4.917.766-MGEYA-2014, S/Ley 104 Solicitud de información pública.

Atento los términos de la solicitud de información pública efectuada mediante la Ley N° 104, por **RAUL SANTIAGO ALGAN**, esta Dirección General cumple en informar:

1. Que de la compulsua de nuestros archivos no se ha encontrado convenio alguno entre el Ministr Culture y Catalunya con arreglos a la Cooperación Internacional.
2. Que por mail se solicito a la Secretaria Legal y Técnica información al respecto -IF-2014-0530476 DGTALMC-, y que el área de Registro de la SECLYT manifestó que "no obra en nuestros registro Convenio mencionado".

D.G.

Digitally signed by Comunicaciones Oficiales
DN: cn=Comunicaciones Oficiales
Date: 2014.05.08 14:46:11 -03'00'

Alejandro Capato
DIRECTOR GENERAL
D.G.TEC.ADM.Y LEGAL (MCGC)

GUINAZO DARIO
Subdirección Operativa Seguimiento y Despacho
Dirección Operativa Seguimiento y Despacho
D.G.T.E.C.L. Ministerio de Cultura

Digitally signed by Comunicaciones Oficiales
DN: cn=Comunicaciones Oficiales
Date: 2014.05.08 14:46:12 -03'00'



GOBIERNO DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES
MINISTERIO DE CULTURA
CÉDULA DE NOTIFICACIÓN

Fecha de recepción en Departamento Notificaciones:

Destinatario: ALGAN, RAUL SANTIAGO

29 ABR. 2014

Domicilio: ESPINOSA 1411 2º

Tipo de Domicilio:

Constituido

Carácter URGENTE

| ACTUACION | ZONA | COPIAS EN FOJAS | ORIGEN |
|----------------------------------|------------|-----------------|--------|
| EX - 2014-04917766-MGEYA-DGSOCAI | 06 CRIA 13 | 0 | MCGC |

Se le hace saber que en la Actuación: EX - 2014-04917766-MGEYA-DGSOCAI se ha ordenado notificar lo siguiente:

Me dirijo a usted en referencia al EX - 2014-04917766-MGEYA-DGSOCAI, por el cual solicita información en el marco de la LEY 104.

Al respecto llevo a su conocimiento que se hará uso de la prórroga prevista en el artículo 7º de la citada norma, a los efectos de contar con los elementos necesarios para producir la adecuada respuesta a su inquietud.

Darío A. Guinazú
Subgerencia Operativa Registro y Despacho
Gerencia Operativa de Asuntos Jurídicos
DGTAL. Ministerio de Cultura

0

El acto administrativo que se notifica AGOTA la instancia no siendo susceptible de ser recurrido en sede administrativa.

QUEDA UD. DEBIDAMENTE NOTIFICADO.

Buenos Aires, 29 de Abril del 2014

| |
|--|
| |
| |
| |

Adjuntos

Notificado
30/04/14
13:40
Adrián M. Delgado
FC: 435.943

GUIÑAZÚ DARIO
Subdirección Operativa Registro y Despacho
Dirección Operativa Asuntos Jurídicos
D.G. & A. y L. Ministerio de Cultura

Firma y sello

[Handwritten scribbles]



GOBIERNO DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES
MINISTERIO DE CULTURA
CÉDULA DE NOTIFICACIÓN

Fecha de recepción en Departamento Notificaciones: 19 MAYO 2014.....
Destinatario: ALGAN, RAUL SANTIAGO.....
Domicilio: ESPINOSA 1411 2°.....
..... Tipo de Domicilio: Constituido

Carácter URGENTE

| | | | |
|---|--------------------|----------------------|----------------|
| ACTUACION EX-2014-04917760-MGEYA-DGSOCAI | ZONA 06 CRIA 13 | COPIAS EN FOJAS 3 | ORIGEN MCGC |
|---|--------------------|----------------------|----------------|

Se le hace saber que en la Actuación: EX-2014-04917760-MGEYA-DGSOCAI se ha ordenado notificar lo siguiente:

De mi mayor consideración:

Tengo el agrado de dirigirme a UD. Con relación a su nota de fecha 25 de Abril de 2014, y que formara EX -2014-04917760-MGEYA-DGSOCAI, donde sustentada en la Ley N° 104 de Acceso a la Información Pública, solicitaba información por escrito.

Se deja constancia que por IF - 2014-05304761-DGTALMC, IF - 2014-05313040-DGTALMC y IF-2014-05705147-DGTALMC, se adjuntan las respuestas realizadas por el área competente.

Saluda a Usted Muy Atentamente.

Dario A. Guiñazú
Subdirección Operativa Registro y Despacho
Gerencia Operativa de Asuntos Jurídicos
DGTAL. Ministerio de Cultura

SE ADJUNTA COPIA CERTIFICADA DE 3.....

El acto administrativo que se notifica AGOTA la instancia no siendo susceptible de ser recurrido en sede administrativa.

QUEDA UD. DEBIDAMENTE NOTIFICADO.

Buenos Aires, 19 de Mayo del 2014

GUIÑAZÚ DARIO
Subdirección Operativa Registro y Despacho
Dirección Operativa Asuntos Jurídicos
D.G.T.A.yL. Ministerio de Cultura

Firma y sello



Adjuntos

VANESA ZALAZAR
DNI 22.626.340

20/05/2014
11:43 HV

Verónica Santelli

Enviado el: Mail Registro [dgcl_deptoregistro@buenosaires.gob.ar]
Para: lunes, 05 de mayo de 2014 09:28 a.m.
Asunto: 'Veronica Santelli'
RE: consulta convenio

Estimada, no obra en nuestros registros el Convenio mencionado

Saludos

Walter Medina

De: Veronica Santelli [mailto:vsantelli@buenosaires.gob.ar]
Enviado el: Martes, 29 de Abril de 2014 11:47 a.m.
Para: 'Juan Pablo schnaiderman'; dgcl_deptoregistro@buenosaires.gob.ar
Asunto: consulta convenio

Por medio del presente quería consultar si tienen conocimiento de un convenio firmado entre el GCBA y Catalunya con
arreglos a la Cooperación Cultural Internacional proclamada por la UNESCO
La consulta es en el marco de un pedido de Ley 104 realizado por un ciudadano
Muchas gracias

Dra Verónica Santelli
Dirección Operativa de Asuntos Jurídicos
Dirección General, Técnica, Administrativa y Legal
Ministerio de Cultura
Av. de Mayo 575 2º Piso Of 206
Tel directo: 4323-9671
Commutador 4323-9400 int. 2744

ES COPIA FIEL DEL ORIGINAL

GUÍÑAZU DARIO
Subdirección Operativa Registro y Despacho
Dirección Operativa Asuntos Jurídicos
D.G.T.A.Y.L. Ministerio de Cultura

1

IF-2014-05304761- -DGTALMC

página 1 de 1



GOBIERNO DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES
2014, Año de las letras argentinas

Informe

Número: IF-2014-05313040- -DGTALMC

Buenos Aires, Jueves 8 de Mayo de 2014

Referencia: E.E. 4.917.766-MGEYA-2014, S/Ley 104 Solicitud de información pública.

Atento los términos de la solicitud de información pública efectuada mediante la Ley N° 104, por Sr. RAUL SANTIAGO ALGAN, esta Dirección General cumple en informar:

1. Que de la compulsa de nuestros archivos no se ha encontrado convenio alguno entre el Ministro de Cultura y Catalunya con arreglos a la Cooperación Internacional.
2. Que por mail se solicitó a la Secretaría Legal y Técnica información al respecto -IF-2014-05304761--DGTALMC-, y que el área de Registro de la SECLYT manifestó que "no obra en nuestros registros el Convenio mencionado".

D.G.

Digitally signed by Comunicaciones Oficiales
DN: cn=Comunicaciones Oficiales
Date: 2014.05.08 14:46:11 -03'00'

Alejandro Capato
DIRECTOR GENERAL
D.G. TEC. ADM. Y LEGAL (MCGC)

ES COPIA FIEL DEL ORIGINAL

GUÍÑAZU DARIO
Subdirección Operativa Registro y Despacho
Dirección Operativa Asuntos Jurídicos
D.G.T.A.y.L. Ministerio de Cultura

Digitally signed by Comunicaciones Oficiales
DN: cn=Comunicaciones Oficiales
Date: 2014.05.08 14:46:12 -03'00'



GOBIERNO DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES
2014, Año de las letras argentinas

Informe

Número: IF-2014-05705147- -DGTALMC

Buenos Aires, Viernes 16 de Mayo de 2014

Referencia: E.E. 4.917.760-MGEYA-DGSOCAI-2014. S/ Solicitud Información Ley 104.

Atento la información solicitada por el peticionante, se pone en su conocimiento que el pedido obrante bajo RE-2014-04917757—DGSOCAI, es reiteración del que tramitara por EX2014-04917766-MGEYA-DGSOCAI y fuera contestado mediante IF-2014-05313040-DGTALMC que se adjunta al presente bajo N° de orden 12.

D.G.

Digitally signed by Comunicaciones Oficiales
DN: cn=Comunicaciones Oficiales
Date: 2014.05.16 16:31:08 -03'00'

Alejandro Capato
DIRECTOR GENERAL
D.G.TEC.ADM.Y LEGAL (MCGC)

ES COPIA FIEL DEL ORIGINAL

GUÍÑAZO DARIO
Subdirección Operativa Registro y Despacho
Dirección Operativa Asuntos Jurídicos
D.G.T.A.y.L. Ministerio de Cultura

Digitally signed by Comunicaciones Oficiales
DN: cn=Comunicaciones Oficiales
Date: 2014.05.16 16:31:09 -03'00'

Anexo 4: Entrevista a Mónica Guariglio, Directora de la Dirección Nacional de Política Cultural y Cooperación Internacional. Realizada el viernes 19 de Septiembre de 2014

Algán: ¿Cuáles son las actividades claves de la Dirección Nacional de Política Cultural y Cooperación Internacional?

Guariglio: Bueno, esta dirección es de Política Cultural y Cooperación Internacional. Cuando se definieron las competencias lo que incluía, acá hubo antes una secretaria de cultura y antes un ministerio, pero no obstante eso, cuando esta dirección se crea, se crea con la idea de que trabaje por ejemplo en el terreno de la cooperación internacional. En él, todo lo que es el relacionamiento desde la cultura con otros países, como puede ser en las relaciones bilaterales, o sea el Estado Argentino con otro Estado; las relaciones multilaterales que son las que están dentro de los bloques por ejemplo el MERCOSUR y las relaciones con organismos internacionales como es el caso de la UNESCO o la OEA. Es decir que las actividades de esta dirección están circunscriptas a aquellos organismos de los que el Estado Argentino es parte y que tienen una instancia cultural en la cual el organismo que lleva la agenda es la secretaria de cultura en su momento y este ministerio ahora. Entonces toda la parte de la cooperación internacional esta referenciada con ese tipo de relaciones. Así, los bloques de integración regional en los que la Argentina participa y lo que serían las instancias de dialogo vinculadas a la agenda de la cultura es donde trabaja este ministerio. Los acuerdos de cooperación entre países pueden ser acuerdos Marco, Planes Ejecutivos, o Protocolos Específicos vinculados a actividades puntuales. No obstante siempre pensando en las relaciones internacionales desde la cultura, porque obviamente todo el aparato de las relaciones internacionales o las relaciones exteriores lo lleva la cancillería

Algán: Uno de los artículos de la CCI habla de acciones a largo plazo. En el caso del teatro está Iber-escena, una de las redes culturales que materializa en algún punto la CCI. ¿En el marco de esta dirección hay algún programa que se pueda ajustar en esto?

Guariglio: Bueno, el caso que vos citas de Iber-escena es un programa de la cooperación Iberoamericana. La Dirección a mi cargo una de las cosas que hace es el seguimiento, dentro del bloque Iberoamericano, de los programas Iber. Argentina participa en varios: Iber-media que trabaja el audiovisual; Iber-escena que es el de teatro; Iber-museos que lo

lleva la Dirección de Patrimonio; Iber-músicas que lo lleva adelante la Dirección de Artes y está Iber-rutas (una creación Argentina), que lo lleva la Dirección a mi cargo, que es un programa que cruza las problemáticas de las migraciones y la diversidad cultural. Es decir que Iber-rutas es un programa de fortalecimientos de Derechos Culturales de las comunidades migrantes. Entonces, para la pregunta que vos me hacías esta Dirección hace el seguimiento de todos los programas Iber en los que el Ministerio de Cultura participa. Esto es así porque los programas Iber tienen un frente social, uno de educación (e investigación) y otro cultural. Iber-escena está en este último.

Algán: A Iber-escena, lo materializa el INT, ¿correcto?

Guariglio: El punto focal de Iber-escena en Argentina es el INT. Cada programa Iber tiene: una unidad técnica que es la que ejecuta las actividades del programa; un comité intergubernamental (que son todos los países que lo apoyan económicamente) que lo integran los países que esta adheridos al programa y un comité ejecutivo que también lo integran los países adheridos (más chico pero que van rotando). La unidad técnica de Iber-escena está en Madrid y lo lleva una persona que está allá. El INT participa de Iber-escena porque Argentina destina fondos para ese programa. Lo que hace el INT es participar del comité intergubernamental del programa y se beneficia de las convocatorias que se hacen como el resto de los países que forman parte del programa. No obstante hay que distinguir claramente lo que es el punto focal, esto es el representante del país que participa en esa instancia.

Algán: Entonces ¿Esta dirección trabaja con el INT?

Guariglio: Esta Dirección es muy particular porque tiene un carácter más bien transversal. Te doy un ejemplo: Si yo desde mi Dirección gestiono un plan ejecutivo con Brasil para un periodo determinado que después los ministros de cultura de cada país firman. En ese plan ejecutivo estarán las acciones que los países quieren llevar adelante de común acuerdo. Entonces supongamos que Brasil dice que se interesa por las artes escénicas, el cine o la música. Entonces, antes de firmar el acuerdo yo consulto a cada Dirección involucrada qué interés tiene respecto de esa temática en la relación con Brasil. Le digo al responsable de Patrimonio: “Brasil está interesado en acciones vinculadas a los museos” entonces el director me responderá “buenos estamos interesados en un programa

de intercambio con museos de arte africano de Brasil” Bien, yo después eso lo vuelco en el acuerdo de trabajo o plan ejecutivo. Lo mismo con cada dirección. Entonces esta Dirección no define la agenda de otras áreas del ministerio sino acercar los intereses de intercambio que hay en plano internacional a cada dirección. Porque a mí me llaman de la cancillería y me dicen: “Estamos cerrando (o renovando) un convenio con tal país y queremos saber qué temas de la agenda cultural hay que incluir”

Algán: ¿En esos casos los planes ejecutivos tienen un inicio y un fin concretos?

Guariglio: en general los acuerdos que firman pueden ser: un convenio de cooperación marco que incorpora los aspectos generales y después como anexo a ese convenio general puede haber planes ejecutivos. Entonces en el marco de un convenio de cooperación vigente habrá un plan ejecutivo que señale determinadas acciones para el período tal a tal.

Algán: Por ejemplo surge de la investigación que realizó un convenio marco de 1971, en 1988 un protocolo y después la creación de una comisión mixta. ¿Esas serían acciones dentro de esta Dirección?

Guariglio: Claro, esta dirección participa de esas comisiones. Tené presente que se pueden optar por varios formatos. Por ejemplo, yo puedo firmar un acuerdo de cooperación con Bolivia y después cada vez que llevamos adelante una acción concreta lo hacemos haciendo referencia a ese acuerdo. Por otro lado, puedo firmar un acuerdo de cooperación y acompañarlo con un plan ejecutivo, como es este caso, el cual se renueva cada dos años. Otra opción puede ser tener un acuerdo muy general y dentro de él hacer acuerdos específicos, entonces ahí se puede hacer, por ejemplo, un protocolo específico sobre industrias culturales. Ahora, hay acuerdos que son interministeriales y esos los manejan los pares homólogos de los ministerios de cada país. Pero también hay acuerdos que están en las relaciones internacionales que los maneja la cancillería. Este es el caso de España, los acuerdos se firman entre cancilleres y dentro de estos hay un capítulo destinado a la cultura. Entonces esta Dirección discute con nuestra cancillería los aspectos del capítulo cultural y se firma a nivel país. En general, estos acuerdos, que tienen procesos más largos, son los que terminan creando comisiones mixtas porque crean un sistema para hacer un seguimiento de los acuerdos firmados estas comisiones con las encargadas de corroborar que se cumpla lo que se firma.

Algán: ¿Entonces si uno quisiera rastrear los planes ejecutivos entre Argentina y España de 2002 a 2012 debería ir a la cancillería?

Guariglio: Claro, el tema es que hace poco se firmaron una tanda nueva de convenios. Todo está en la biblioteca de la cancillería, sino en la dirección de asuntos culturales de la cancillería. Porque una cosa es lo que nosotros ponemos de contenido respecto de un acuerdo determinado y otra es la memoria histórica de las relaciones exteriores. El tema es que nosotros, esta Dirección, no tiene nada puntual con España, si con Brasil por ejemplo que ahora estamos revisando nuestro plan ejecutivo.

Algán: En la dinámica actual entre España y Argentina, ¿La cuestión catalana tiene alguna relevancia en tu trabajo?

Guariglio: En esta dirección no debería porque nosotros dialogamos con nuestro homologo que es el director de relaciones internacionales de España, no de Catalunya. Puede ser que haya algo más directo a otro nivel. Sucede que acá en general, con España, al menos cuando yo llegué a esta dirección lo que daba vueltas era el apoyo de España para la restauración del teatro Cervantes. Por ejemplo, ese que es un esquema de cooperación con financiamiento, que vos podes tener cooperación con intercambio de actividades y haces un esquema de costos compartido en el que cada parte paga lo suyo. Esto es diferente al caso del Cervantes ellos estaban afectando presupuesto de la Agencia de Cooperación. Ahí tenes una cuestión de puesta en valor simbólica que une a España, por el hecho de haber sido construido por María Guerrero a Argentina. Ahí se revalorizaban un montón de cosas. En ese caso nosotros tuvimos incumbencia cuando se discutió el convenio de cooperación que lo hicimos con AECID.

Algán: Pasando en limpio podemos decir que la Nacional de Política Cultural y Cooperación Internacional trabaja a nivel abstracto o normativo y que después alguien, como el caso de Iber-escena e INT lo ejecuta.

Guariglio: Bueno en el componente Cooperación Internacional si se participa en materia de tratados. Por ejemplo si hay una reunión de la UNASUR esta Dirección va a la reunión de responsables de cultura y discute agenda. Por ejemplo, el MICSUR que es el Mercado de Industrias Culturales del Sur fue una iniciativa de la Dirección de Industrias Culturales

que fue instalada en la agenda cultural del MERCOSUR y la UNASUR por la Nacional de Política Cultural y Cooperación Internacional. Entonces nosotros construimos ese nivel de acuerdos, después las áreas sustantivas específicas ejecutan. Lo que yo llamo agenda sustantiva es cuantos productores vienen al MICSUR, como, cuantos artistas, etc. Eso lo hace la dirección de Industrias Culturales mientras nosotros lo que hacemos es destrabar complicaciones eventuales que surjan. Por ejemplo, este semestre Argentina tiene la dirección del MERCOSUR, bueno nosotros, en ese sentido, manejamos la agenda de cultural del MERCOSUR por ese periodo. Entonces en MERCOSUR hay una comisión de artes, nosotros organizamos con la Dirección de Artes la reunión, pero el que va a esa reunión y discute los contenidos es el Director del área. Pero independiente de eso, como nuestra dirección tiene un componente de Política Cultural yo tengo un nivel de acciones concretas. Por ejemplo, yo tengo dentro de la Dirección un programa especial de promoción de la Convención Internacional de UNESCO de 2005 sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales. Tengo un programa de difusión y capacitación así como un programa de becas y ayudas que hace un intercambio de residencias artísticas. Es una Dirección que va de una a otra cosa.

Algán: ¿Qué efecto crees que tiene la cooperación cultural en nuestra identidad cultural? ¿Encontrás alguna relación entre la Cooperación Cultural y nuestro componente de identidad como argentinos?

Guariglio: La cooperación española siempre marcó mucho la producción cultural nuestra. Eso tuve que ver una idea que nosotros teníamos de nosotros mismos. Creo que a raíz del gobierno de Kirchner de 2003, que empezamos a referenciar más en la región, a conocer más lo que él llamaba “reconocerse como Latinoamericano” eso no es un dato menor, eso también ha impactado en nuestra identidad. Estos últimos 10 años la región Latinoamericana, a raíz de la corriente progresista de presidentes que viene teniendo, ha empezado a tener más relaciones horizontales, entonces nos empezamos a reconocer más en la producción cultural nuestra. Hay un reconocimiento del ser Latinoamericano que está vinculada a la decisión política de un presidente y una continuidad de una política de Estado que hace que un montón de acciones culturales estén relacionada con el proceso de integración regional. Esto está vinculado a fortalecer el MERCOSUR Cultural, la UNASUR a través de la cultura, la CELAC que es Latinoamérica y Caribe. Antes nosotros no teníamos intercambio con los países del caribe anglófonos, sin embargo ahora

le estamos dando asistencia técnica en sistemas de formación cultural a países de CARICOM. El modelo de cooperación que estás investigando es un modelo un poco obsoleto pero que es el que funcionó históricamente. Es un modelo de país desarrollado asistiendo a uno en vías de desarrollo. Lo que estamos realizando casi todos los países ahora son estrategias de cooperación sur-sur que es una cooperación horizontal de pares. Por eso los programas Iber funcionan así, todos los países ponemos plata y participamos de la misma manera y decidimos en conjunto. Actualmente a nivel internacional se privilegian las acciones donde vos intercambias conocimientos. En el caso de CARICOM nosotros enviamos profesionales de la cultura y ellos nos dan información de sus políticas culturales, o sea que hay un ida y vuelta. Volviendo a tu pregunta, yo creo que Argentina está revisando, en la medida que ha puesto blanco sobre negro en relación a su diversidad cultural, sus estrategias culturales en función de eso. Hay más reconocimiento de los pueblos originarios, del ser regional y del proceso colonizador así como la relación con Europa. Mucho más en lo referente a los procesos de interculturalidad, es decir estar más abierto a los diálogos culturales.

Anexo 5: Entrevista a Jordi Amor, Bibliotecario del Casal de Catalunya en CABA.
Realizada el Miércoles 14 de Enero de 2015

Algán: ¿Cuáles cree que son los principales rasgos / símbolos comunes de la identidad cultural catalana?

Amor: En el aspecto cultural catalán yo creo que habría la sardana, es el baile circular, luego hay la figura de los *Castelles* que entraría en lo que es ámbito de cultura que a diferencia de otras actividades culturales está en crecimiento. De hecho actualmente los *Castelles* son patrimonio cultural de la humanidad, es decir fueron declarados patrimonio cultural inmaterial, como el tango. Por otro lado, entendido como como alta cultura catalana están el *Orfeu Català* y el *Palau de la Música*. Ambos, creo que se diferencian por su repertorio. Puntualmente sucede con el *Orfeu* que toma preponderancia cultural en un momento histórico en que se adquiere el sentimiento de lo catalán pasando a ser una realidad. Esto es alrededor de 1914 cuando se da el primer gobierno catalán en Catalunya. Después de los sucesos históricos de 1714, cuando se dio la Guerra de Sucesión Catalunya tuvo que esperar hasta 1914, aproximadamente para tener un autogobierno real, eso es *la mancomunitat*. Previamente, en el Siglo XIX se da la división de España en provincias quedando Catalunya dividida en 4: Lleida, Barcelona, Terragona y Girona. En este marco, se va dando paulatinamente una apertura a las elecciones.

Esa fecha clave, 1714, se retoma en la actualidad como un momento decisivo en la formación de nuestra identidad cultural porque se pierde la autonomía. Luego tiene lugar el proceso del Siglo XIX que te digo y finalmente con la *mancomunitat* se ve una suerte de posibilidad de volver a tener decisión. También sobre finales del XIX ya hay un caldo de cultivo que va haciendo florecer el sentimiento. Poesía y certámenes poéticos, teatro, novelas editadas en idioma catalán que desembocan en la efervescencia de lo catalán. En este marco se gesta el primer partido catalán nacionalista marcado por la lucha económica entre el proteccionismo y el librecambismo. Esto está también influenciado por la pérdida de las colonias, piensa que en Cuba, México y Argentina están los casales más importantes de Latinoamérica. Bueno, en este marco es este partido nacionalista gana las diputaciones de las provincias y crea *la mancomunitat* logrando así concentrar más poder. La vida de *la mancomunitat* es muy corta, solo dura 10 años pero la identidad actual se forja en ese lapso logrando involucrar a la gente. En este marco *la mancomunitat* se

interesa mucho por crear símbolos identitarios catalanistas y ahí donde entra el *Orfeu* y el *Palau*.

Algán: ¿Y cómo se vivió, culturalmente hablando, el franquismo?

Amor: Eso fue un desastre. El franquismo con la prohibición del catalán y esa represión de la cultura seguía como esa idea de exterminar cierta forma de hacer. No obstante la gente la vivió como que no es la primera vez que sucede. Veinte años antes del franquismo hubo otra dictadura más leve que fue la de Primo de Rivera, digo leve por haber sido hija de la violencia y de la guerra, claro. Esta dictadura de Rivera es la que pone fin a *la mancomunitat*. Pero sucede en algún punto que Barcelona fue avanzando en función de los eventos internacionales como los juegos Olímpicos o la Exposición Universal. Pero también es cierto que hay un catalanismo burgués que en algún punto se alinea con las dictaduras, razón por la cual digo que Barcelona crece al ritmo de los eventos internacionales. Esta elite es la financiadora de los monumentos que hablamos.

Algán: ¿Cómo caracterizaría la relación entre la identidad cultural catalana y el teatro dramático?

Amor: Bueno, yo creo que el teatro en algún modo tiene una importancia bastante grande. Siempre, tradicionalmente, está instalada al idea de que en Madrid se hace cine y en Barcelona teatro. La primera mitad del Siglo XX, antes del franquismo, Barcelona está llena de teatros y muchas obras se hacen en catalán y otras en castellano. En este sentido, lo que hace a la dictadura es cortar un árbol que está creciendo. Entonces culturalmente Barcelona se ordena en torno al *modernismo* de donde salen artistas como Gaudí o Muntaner entre otros. A este movimiento lo sucedió el *Nousentismo* que juega con lo nuevo, el posmodernismo, renegando del movimiento anterior. Este *nousentismo* está muy vinculado a la *mancomunitat* e intenta recuperar todo lo vinculado al mediterráneo, puntualmente Grecia e Italia.

Algán: ¿vos dirías que la identidad cultural catalana actual arraiga en estos movimientos?

Amor: Nace sin duda ahí, es su origen. Aunque no lo queramos ver conscientemente, inconscientemente está ahí el germen. A nivel teatral Josep María de Sagarra, nacido en

1894, es para mí uno de los personajes más importantes. Él se consideraba poeta, pero teatralmente es un escritor que desborda. De hecho tiene 3 novelas escritas, en lengua catalana, que son consideradas lo más algo de la cultura catalana. Imagínate que él traduce La Divina Comedia y cuando acaba traduce todo Shakespeare. Siendo uno de los autores más prolíficos de Catalunya cuando fue la dictadura tuvo que exiliarse. Entonces la veda del idioma es interesante porque uno puede hablar de catalanismo y costumbres culturales catalanas pero es algo que está en constante mutación. Yo recuerdo la idea de lo catalán en los 90 y la actual y son dos ideas diferentes. Actualmente hay una idea del catalanismo mucho más inclusiva que yo creo que ha hecho cambiar el foco de lo catalán en la cultura a lo lingüístico. Quiero decir, de algún modo es catalán la persona que logra dominar la lengua hablando. Y en definitiva, al lengua catalana, es el gran rasgo identitario cultural que tiene nuestro pueblo. Otro ejemplo, “La plaza del diamante” de Marce Rodoreda es considerada una obra iconografía de la identidad cultural catalana. Si bien nació como libro se hizo en cine, en TV, en teatro.

También hay que hablar del teatro como institución, está el *Liceu* que se dedica a la ópera y está más vinculado a la alta cultura. En este sentido, por ejemplo este teatro recibe el nombre de Margarita Xirgu. Yo creo que para un catalán Xirgu no forma parte del canon, del repertorio. Debe estar vinculado a esa idea de que el que se va, se va y se pierde. No obstante Dali si es parte del canon, de modo que también debe tener que ver la proyección internacional que el artista tiene. Como fenómeno teatral esta por ejemplo el *Teatre Romea* que es donde Sagarra estrena sus obras. Calixto Beito fue director de esa institución, se hizo muy conocido ahí. También está el *Teatre Llure*, que se hizo en los setenta tras la caída del franquismo. Busca recuperar textos y poner estéticas modernas. Otro teatro que hay que mencionar es *El Grec* que es un anfiteatro al estilo griego también importante para la ciudad, hacen un festival de verano que es muy bueno.

Algán: ¿En qué medida considera al teatro como un agente facilitador de intercambio cultural entre Catalunya y Buenos Aires?

Amor: Bueno, podría responderte de un modo comparativo. Porque lo que sucede con el teatro es que después del franquismo se ve muy incentivado por la televisión y los periódicos. Por un lado, en los 80 se crea la TV3 que es la televisión catalana. La TV3, por ejemplo en el 83 saca la primera telenovela en catalán lo cual demandó actores y

autores catalanoparlante. Asimismo ese autores ya actores trabajan simultáneamente en el teatro, lo cual hace que se retroalimenten. Así surge el costumbrismo catalán que genera mucha repercusión en el público. Y este costumbrismo se vuelve muy propio de la cultura catalana. Por otro lado, está la sala Beckett, que está ubicada en el barrio de gracia y que es la que lleva adelante toda la vanguardia teatral. Y es la primera que saca cursos de dramaturgia en catalán. Esta sala se ubica en la vereda de enfrente de la alta cultura representada por el Instituto del Teatro y el Teatro Nacional de Catalunya. Son Meinstreem versus Underground. Sucede, entonces, que estando inmersos en una cultura de masas como la actual, la TV3 es mucho más potente como catalizadora de la identidad cultural catalana. Es mucho más aglutinadora, aunque siendo publica esta siempre muy cuestionada. Sin embargo la alta cultura sigue estando vinculada al teatro.

Algán: ¿Qué imagen crees que tienen los argentinos de los catalanes?

Amor: Yo creo que por una parte lo primero que surge es el Barça por el Pep Guardiola que siempre hace publicidad de la lengua, por sus declaraciones políticas, etc. Luego hay también mucha sensibilidad frente a lo catalán por la inmigración. Tenemos imaginarios muy cercanos. Piensa que dentro de la propia España no nos reconocemos como españoles sino como catalanes. Y acá se ha tomado temprana conciencia de la particularidad identitaria del catalán. Por eso toda esta cuestión de la independencia está presente, porque nos reconocen como sociedad.

Anexo 6: Ficha de Análisis Modelo

| |
|---|
| 1. Características básicas de la obra |
| <p>1.1. Título: _____ 1.1.1. Subtítulo: _____</p> |
| <p>1.2. Autor: _____ 1.2.1. Ciudad de Nacimiento: _____</p> |
| <p>1.3. Director: _____ 1.3.1. Ciudad de Nacimiento: _____</p> |
| <p>1.4. Intermediarios y colaboradores: 1.4.1. Agente literario: _____ 1.4.2. Traductor: _____ 1.4.3. Adaptador _____</p> |
| <p>1.5. Equipo Creativo: 1.5.1. Elenco: _____ 1.5.2. Escenografía: _____ 1.5.3. Vestuario: _____ 1.5.4. Iluminación: _____ 1.5.5. Maquillaje: _____ 1.5.6. Música: _____ 1.5.7. Fotografía: _____ 1.5.8. Diseño Gráfico: _____ 1.5.9. Coreografía: _____ 1.5.10. Agente de Prensa: _____ 1.5.11. Asistente de Dirección: _____ 1.5.12. Producción Ejecutiva: _____ 1.5.13. Producción General: _____</p> |
| <p>1.6. Género: 1.6.1. () Comedia 1.6.2. () Drama 1.6.3. () Musical 1.6.4. () Comedia Dramática 1.6.5. () Suspenso 1.6.6. () Terror 1.6.7. () Otro: _____</p> |
| <p>1.7. Música Original: Sin información 1.7.1. () Sí 1.7.2. () No</p> |
| <p>1.8. Fecha de Estreno: _____ 1.8.1. Temporada: _____</p> |
| <p>1.9. Redes Culturales Participantes: _____</p> |

2. Resultados de la temporada (Sin información⁷³)

- 2.1. Teatro: _____
- 2.1.1. Ubicación Geográfica: _____
- 2.1.2. Capacidad:
- 2.1.2.1. Platea Preferencial: _____ Butacas
 - 2.1.2.2. Platea: _____ Butacas (Incluye plateas laterales)
 - 2.1.2.3. Palcos Bajos: _____ Butacas
 - 2.1.2.4. Palcos Altos: _____ Butacas
 - 2.1.2.5. SuperPullman: _____ Butacas
 - 2.1.2.6. Pullman: _____ Butacas
 - 2.1.2.7. Total: _____ Butacas
- 2.1.3. Tipo de relación laboral:
- 2.1.3.1. () Dependencia
 - 2.1.3.2. () Cooperativa
- 2.1.4. Apoyo externo:
- 2.1.4.1. () Privado: _____
 - 2.1.4.2. () Público: _____
- 2.1.5. Precios de las localidades
- 2.1.5.1. Platea Preferencial: \$ _____
 - 2.1.5.2. Platea: \$ _____
 - 2.1.5.3. Palcos: \$ _____
 - 2.1.5.4. SuperPullman: \$ _____
 - 2.1.5.5. Pullman: \$ _____
 - 2.1.5.6. Precio Promedio: \$ _____

2.2. Resultado Económicos

- 2.2.1. Promedios:
- 2.2.1.1. Diarios
- 2.2.1.1.1. Miércoles: \$
 - 2.2.1.1.2. Jueves: \$
 - 2.2.1.1.3. Viernes: \$ () Doble Función
 - 2.2.1.1.4. Sábado: \$ () Doble Función
 - 2.2.1.1.5. Domingo: \$
- 2.2.1.2. Semanal
- 2.2.1.2.1. Semana 01: \$
 - 2.2.1.2.2. Semana 02: \$
 - 2.2.1.2.3. Semana 03: \$
 - 2.2.1.2.4. Semana 04: \$
 - 2.2.1.2.5. Semana 05: \$
 - 2.2.1.2.6. Semana 06: \$
- 2.2.1.3. De la Temporada: \$

⁷³ Según comunicación telefónica del día 02/02/2015 el teatro informa que se trata de una escuela llamada "Alquitrán Teatro" que hizo una muestra de fin de año. No hay registro alguno de funciones o borderaux.

2.2.2. Absolutos:

2.2.2.1. Diarios

- 2.2.2.1.1. Miércoles: \$
- 2.2.2.1.2. Jueves: \$
- 2.2.2.1.3. Viernes: \$ () Doble Función
- 2.2.2.1.4. Sábado: \$ () Doble Función
- 2.2.2.1.5. Domingo: \$

2.2.2.2. Semanal

- 2.2.2.2.1. Semana 01: \$
- 2.2.2.2.2. Semana 02: \$
- 2.2.2.2.3. Semana 03: \$
- 2.2.2.2.4. Semana 04: \$
- 2.2.2.2.5. Semana 05: \$
- 2.2.2.2.6. Semana 06: \$

2.2.3. De la temporada: \$

2.3. Funciones

- 2.3.1. Semanas en cartel: _____
- 2.3.2. Cantidad de funciones: _____
- 2.3.3. Frecuencia semanal: _____
- 2.3.4. Temporadas: _____

2.4. Caudal de espectadores

2.4.1. Promedios:

2.4.1.1. Diarios

- 2.4.1.1.1. Miércoles:
- 2.4.1.1.2. Jueves:
- 2.4.1.1.3. Viernes: () Doble Función
- 2.4.1.1.4. Sábado: () Doble Función
- 2.4.1.1.5. Domingo:

2.4.1.2. Semanal

- 2.4.1.2.1. Semana 01:
- 2.4.1.2.2. Semana 02:
- 2.4.1.2.3. Semana 03:
- 2.4.1.2.4. Semana 04:
- 2.4.1.2.5. Semana 05:
- 2.4.1.2.6. Semana 06:

2.4.1.3. De la Temporada:

2.4.2. Absolutos:

2.4.2.1. Diarios

- 2.4.2.1.1. Miércoles:
- 2.4.2.1.2. Jueves:
- 2.4.2.1.3. Viernes: () Doble Función
- 2.4.2.1.4. Sábado: () Doble Función
- 2.4.2.1.5. Domingo:

2.4.2.2. Semanal

- 2.4.2.2.1. Semana 01:
- 2.4.2.2.2. Semana 02:
- 2.4.2.2.3. Semana 03:

| |
|--|
| <p>2.4.2.2.4. Semana 04:</p> <p>2.4.2.2.5. Semana 05:</p> <p>2.4.2.2.6. Semana 06:</p> <p>2.4.3. De la temporada:</p> |
| <p>2.5. Resultado Económicos de la Plaza</p> <p>2.5.1. Promedios:</p> <p>2.5.1.1. Diarios</p> <p>2.5.1.1.1. Miércoles: \$</p> <p>2.5.1.1.2. Jueves: \$</p> <p>2.5.1.1.3. Viernes: \$ () Doble Función</p> <p>2.5.1.1.4. Sábado: \$ () Doble Función</p> <p>2.5.1.1.5. Domingo: \$</p> <p>2.5.1.2. Semanal</p> <p>2.5.1.2.1. Semana 01: \$</p> <p>2.5.1.2.2. Semana 02: \$</p> <p>2.5.1.2.3. Semana 03: \$</p> <p>2.5.1.2.4. Semana 04: \$</p> <p>2.5.1.2.5. Semana 05: \$</p> <p>2.5.1.2.6. Semana 06: \$</p> <p>2.5.1.3. De la Temporada: \$</p> <p>2.5.2. Absolutos:</p> <p>2.5.2.1. Diarios</p> <p>2.5.2.1.1. Miércoles: \$</p> <p>2.5.2.1.2. Jueves: \$</p> <p>2.5.2.1.3. Viernes: \$ () Doble Función</p> <p>2.5.2.1.4. Sábado: \$ () Doble Función</p> <p>2.5.2.1.5. Domingo: \$</p> <p>2.5.2.2. Semanal</p> <p>2.5.2.2.1. Semana 01: \$</p> <p>2.5.2.2.2. Semana 02: \$</p> <p>2.5.2.2.3. Semana 03: \$</p> <p>2.5.2.2.4. Semana 04: \$</p> <p>2.5.2.2.5. Semana 05: \$</p> <p>2.5.2.2.6. Semana 06: \$</p> <p>2.5.3. De la temporada: \$31648.00</p> |
| <p>2.6. Caudal de espectadores de la Plaza</p> <p>2.6.1. Promedios:</p> <p>2.6.1.1. Diarios</p> <p>2.6.1.1.1. Miércoles:</p> <p>2.6.1.1.2. Jueves:</p> <p>2.6.1.1.3. Viernes: () Doble Función</p> <p>2.6.1.1.4. Sábado: () Doble Función</p> <p>2.6.1.1.5. Domingo:</p> <p>2.6.1.2. Semanal</p> <p>2.6.1.2.1. Semana 01:</p> <p>2.6.1.2.2. Semana 02:</p> <p>2.6.1.2.3. Semana 03:</p> |

- 2.6.1.2.4. Semana 04:
- 2.6.1.2.5. Semana 05:
- 2.6.1.2.6. Semana 06:
- 2.6.1.3. De la Temporada:

2.6.2. Absolutos:

2.6.2.1. Diarios

- 2.6.2.1.1. Miércoles:
- 2.6.2.1.2. Jueves:
- 2.6.2.1.3. Viernes: () Doble Función
- 2.6.2.1.4. Sábado: () Doble Función
- 2.6.2.1.5. Domingo:

2.6.2.2. Semanal

- 2.6.2.2.1. Semana 01:
- 2.6.2.2.2. Semana 02:
- 2.6.2.2.3. Semana 03:
- 2.6.2.2.4. Semana 04:
- 2.6.2.2.5. Semana 05:
- 2.6.2.2.6. Semana 06:

2.6.3. De la temporada:

Anexo 7: Tabla general de fichas de análisis

| Características básicas de la obra | | | |
|------------------------------------|--------------------------------|-------------------------|---------------------------|
| ID | Obra | | Autor |
| | Título | Subtítulo: | Nombre |
| 1 | Lluvia | | Sergi Belbel |
| 2 | El Método Grönholm | ¿Cuál es tu límite? | Jordi Galcerán |
| 3 | Sit | | Tricycle |
| 4 | Hija de la dictadura argentina | Monólogo autobiográfico | Arià Clotet, Lucila Teste |
| 5 | La plaza del diamante | | Marcé Rodoreda |

Características básicas de la obra

| Autor | Director | |
|-----------------------|-----------------|----------------------|
| Ciudad de Nacimiento: | Nombre | Ciudad de Nacimiento |
| Terrasa | Julia Calvo | CABA |
| Barcelona | Daniel Veronese | CABA |
| Barcelona | Tricicle | Barcelona |
| Barcelona - CABA | Arià Clotet | Barcelona |
| Barcelona | Diego Demarchi | CABA |

Características básicas de la obra

| Intermediarios y colaboradores: | Equipo Creativo: |
|--|--|
| | 1.5.1. Elenco: Serrana Díaz, Bárbara García Di Yorio, Daniel Junowicz, Martin Lavini, Iride Mockert, Emiliano Pandelo, Gretel Rothkopf, Maria Andrea Schmidt du Riet, Silvina Vilanova, Sofia Wilhelmi |
| 1.4.3. Adaptador Betty Couceiro | 1.5.1. Elenco: Alejandra Flechner, Gabriel Goity, Martín Seefeld, Jorge Suarez 1.5.2. Escenografía: Alberto Negrín 1.5.3. Vestuario: Mariana Meligeni 1.5.4. Iluminación: Gonzalo Córdova 1.5.7. Fotografía: Andy Cherniavsky 1.5.8. Diseño Gráfico: Gabriela Kogan 1.5.10. Agente de Prensa: Silvia Santos, Pablo Wolfman 1.5.12. Producción Ejecutiva: S. Blutrach, A. Stolier 1.5.13. Producción General: Ana Jelin, Pablo Kompel |
| | 1.5.1. Elenco: Joan Gràcia, Paco Mir, Carles Sans 1.5.2. Escenografía: Lluç Castells 1.5.3. Vestuario: Patricia Santos 1.5.4. Iluminación: Lluís Martí 1.5.6. Música: Pere Bardagí, Fede Giberga 1.5.8. Diseño Gráfico: Albert Planas, America Sanchez 1.5.10. Agente de Prensa: Romina Juejati, G. Kogan 1.5.12. Producción Ejecutiva: J. Goransky, D. Zaga 1.5.13. Producción General: Pablo Kompel |
| | 1.5.1. Elenco: Lucila Teste 1.5.4. Iluminación: Conrado Parodi 1.5.6. Música: Gotan Project 1.5.7. Fotografía: Joan Séculi 1.5.8. Diseño Gráfico: Julia Amaolo 1.5.10. Agente de Prensa: Silvina Pizarro 1.5.11. Asistente de Dirección: Tatiana D'Agaste 1.5.12. Producción Ejecutiva: Tatiana D'Agaste, S. Teste 1.5.13. Producción General: Pablo Silva |
| 1.4.2. Traductor: Celina Alegre, Pere Rovira | 1.5.1. Elenco: Fernanda Perez Bodria 1.5.2. Escenografía: Fernando Lancellotti 1.5.4. Iluminación: Eduardo Perez Winter 1.5.6. Música: Natalia Sordi 1.5.7. Fotografía: Paula Perrier 1.5.8. Diseño Gráfico: Paula Perrier 1.5.11. Asistente de Dirección: Angy Jaume |

Características básicas de la obra

| Género: | Música Original: | Fecha de Estreno | Redes culturales participantes |
|--------------------------|------------------|--|--------------------------------------|
| 1.6.4. Comedia Dramática | 1.7.2. No | 1.8.1. Temporada 01: 02/11/05 | |
| 1.6.4. Comedia Dramática | 1.7.2. No | 1.8.1. Temporada 01: 04/05/05 1.8.2. Temporada 02: 11/01/06 1.8.3. Temporada 03: 04/09/07 | |
| 1.6.1. Comedia | 1.7.1. Si | 1.8.1. Temporada 01: 01/10/2007 | Tricycle (Productor Asociado) |
| 1.6.2. Drama | 1.7.2. No | Temporada 01: 15/11/2008 Temporada 02: 30/01/2009 | |
| 1.6.2. Drama | 1.7.1. Si | 1.8.1. Temporada 01: 06/06/2009 1.8.2. Temporada 02: 04/03/2010 | Festival Barcelona Cultura Ulls 2011 |

Características básicas de la obra

| ID | Obra | | Autor |
|----|------------------------------|--|----------------------------|
| | Título | Subtítulo: | Nombre |
| 6 | Sotano | Dos hombres, una conversación, cerveza... y nada es lo que parece. | Josep María Benet i Jornet |
| 7 | Ramón | | Sergi Belbel |
| 8 | Móvil | | Sergi Belbel |
| 9 | La historia del Señor Sommer | | Patrick Süskind |
| 10 | Cancún | ¿Te las vas a perder? | Jordi Galcerán |

Características básicas de la obra

| Autor | Director | |
|-----------------------|-------------------|----------------------|
| Ciudad de Nacimiento: | Nombre | Ciudad de Nacimiento |
| Barcelona | Xavier Albertí | Lloret del Mar |
| Terrasa | Virginia Lombardo | CABA |
| Terrasa | Mario Ferreira | CABA |
| Ansbach (Baviera) | Xicu Masó | Barcelona |
| Barcelona | Rubén Segal | CABA |

Características básicas de la obra

| Intermediarios y colaboradores: | Equipo Creativo: |
|--|---|
| 1.4.2. Traductor: Javier Olivares | 1.5.1. Elenco: Boy Olmi, Alejandro Paker 1.5.2. Escenografía: Magdalena Berretta Miguez 1.5.3. Vestuario: El Cid 1.5.4. Iluminación: Matias Canony 1.5.7. Fotografía: Francisco Córdoba 1.5.8. Diseño Gráfico: Pablo Bologna 1.5.10. Agente de Prensa: Duche & Zarate 1.5.11. Asistente de Dirección: Marisa Labor 1.5.12. Producción Ejecutiva: Ruben Barreira 1.5.13. Producción General: Salvador Collado y R. Barreira |
| | 1.5.1. Elenco: Daniela Aldecoa, Natalia Alperovich, Roberto Bonaventura, Analia Farfaglia, Pamela Manfredi, Silvina Sinatra, Melisa Alejandra Vazquez 1.5.3. Vestuario: Pamela Díaz Resquin 1.5.4. Iluminación: Santiago Crivelli 1.5.6. Música: Agustina Haurigot 1.5.7. Fotografía: Lucía Jiménez, Julieta Meschini Luppi 1.5.8. Diseño Gráfico: Lucía Jiménez, Julieta M. Luppi 1.5.11. Asistente de Dirección: Florencia Marconcini |
| | 1.5.1. Elenco: A. Bazterrica, S. García, G. Pimienta, P. Robl 1.5.2. Escenografía: Eduardo Cardozo 1.5.3. Vestuario: Diego Aguirregaray 1.5.4. Iluminación: Martín Blanchet 1.5.6. Música: Alvaro Pérez |
| 1.4.2. Traductor: Tosar, Masó, Massanet 1.4.3. Adaptador: Tosar, Masó, Massanet | 1.5.1. Elenco: Pep Tosar 1.5.2. Escenografía: Nura Teixidor 1.5.4. Iluminación: Xavier Clot 1.5.10. Agente de Prensa: Duche - Zarate |
| 1.4.3. Adaptador: Paulo Ricci | 1.5.1. Elenco: M. Diemand-hartz, Esteban Fiocca, Matías Galimberti, Florencia Pineda 1.5.2. Escenografía: Lucia Escudero, Manuel Escudero 1.5.4. Iluminación: Verónica Alcoba, Fernando Chacoma 1.5.6. Música: Javo Canolik, Maia Segal 1.5.7. Fotografía: Marcelo Solís 1.5.8. Diseño Gráfico: Paco Fernández 1.5.10. Agente de Prensa: Ezequiel Hara Duck 1.5.11. Asistente de Dirección: Magdalena Martinez |

Características básicas de la obra

| Género: | Música Original: | Fecha de Estreno | Redes culturales participantes |
|--------------------------|------------------|---|-------------------------------------|
| 1.6.5. Suspenso | 1.7.2. No | 1.8.1. Temporada 01: 21/05/2010 | IBERESCENA - Institut Ramón Llul |
| 1.6.1. Comedia | 1.7.1. Si | Sin información | |
| 1.6.2. Drama | 1.7.1. Sí | Sin información | |
| 1.6.4. Comedia Dramática | 1.7.2. No | 1.8.1. Temporada 01: 21/01/2011 | Ramón Llull (Pasajes) |
| 1.6.1. Comedia | 1.7.1. Si | 1.8.1. Temporada 01: 01/10/2011 1.8.2. Temporada 02: 18/02/2012 | |

Características básicas de la obra

| ID | Obra | | Autor |
|----|------------------------|--|----------------|
| | Título | Subtítulo: | Nombre |
| 11 | Palabras Encadenadas | | Jordi Galcerán |
| 12 | La cabeza en las nubes | Yo cuando sea mayor quiero ser un dibujo animado | Xavier Bobés |
| 13 | Forever Young | ¿Dónde vas a estar en 2050? | Eric Gedeon |

Características básicas de la obra

| Autor | Director | |
|-----------------------|-------------------|----------------------|
| Ciudad de Nacimiento: | Nombre | Ciudad de Nacimiento |
| Barcelona | Adrián Bornes | Sin información |
| Barcelona | Eric de Sarria | Francia |
| Bern (Suiza) | Daniel Casablanca | CABA |

Características básicas de la obra

| Intermediarios y colaboradores: | Equipo Creativo: |
|---|--|
| | <p>1.5.1. Elenco: Xavier Bobés</p> <p>1.5.3. Vestuario: Dulce Fernández</p> <p>1.5.6. Música: Julià Carboneras</p> <p>1.5.13. Producción General: Playgorund</p> |
| <p>1.4.2. Traductor: Joan Gràcia, Paco Mir, Carles Sans</p> <p>1.4.3. Adaptador: Joan Gràcia, Paco Mir, Carles Sans</p> | <p>1.5.1. Elenco: Omar Calicchio, Walter Canella, Melania Lenoir, Andrea Lovera, Gimena Riestra, Ivana Rossi, Martín Ruiz, Germán Tripel</p> <p>1.5.3. Vestuario: Héctor Ferreyra</p> <p>1.5.4. Iluminación: Marcelo Cuervo</p> <p>1.5.6. Música: Gaby Goldman</p> <p>1.5.8. Diseño Gráfico: Gabriela Kogan</p> <p>1.5.9. Coreografía: Elizabeth de Chapeaurouge</p> <p>1.5.11. Asistente de Dirección: Guadalupe Bervih</p> <p>1.5.12. Producción Ejecutiva: Jonathan Goransky</p> <p>1.5.13. Producción General: Pablo Kompel, Sebastián Blutrach y Tricycle</p> |

Características básicas de la obra

| Género: | Música Original: | Fecha de Estreno | Redes culturales participantes |
|-------------------------------|------------------|------------------------------------|---|
| 1.6.2. Drama | Sin información | Sin información | |
| 1.6.7 Otro: Teatro de objetos | 1.7.1. Si | 1.8.1. Temporada 01: 01/04/2012 | IBERESCENA (Beca dramaturgia) - INAEM |
| 1.6.3. Musical | 1.7.1. Si | 1.8.1. Temporada 01: 31/05/2012 | Tricycle (Productor Asociado) |

Anexo 8: Lluvia

Autor: Sergi Belbel (Terrasa)

Director: Julia Calvo (CABA)

Equipo Creativo:

Elenco: Serrana Díaz, Bárbara García Di Yorio, Daniel Junowicz, Martin Lavini, Iride Mockert, Emiliano Pandelo, Gretel Rothkopf, Maria Andrea Schmidt du Riet, Silvina Vilanova, Sofia Wilhelmi



Otra información:

Género: Comedia Dramática

Música Original: No

Fecha de Estreno: 02/11/2005

Resultados de la temporada⁷⁴:

Teatro: Beckett (Guardia Vieja 3556)

Capacidad Total: 88 Butacas

Precios promedio de las localidades: \$12⁷⁵

Tipo de relación laboral: Cooperativa

Funciones⁷⁶⁷⁷

Semanas en cartel: 08

Cantidad de funciones: 08

Frecuencia semanal: 01

⁷⁴ Información parcial inferida de relevamiento online debido a que la compañía se disolvió, el gremio de ACTORES no tiene información previa al 2009 y el teatro cambio la administración en 2008.

⁷⁵ Recuperado de <https://es.groups.yahoo.com/neo/groups/vivir-actuando/conversations/topics/1621> el 02 de Febrero de 2015

⁷⁶ En la web se informa última función miércoles 21/12/05, según nota al pie 77 hicieron funciones entre noviembre y diciembre, siendo la frecuencia habitual en el CTA una vez por semana, se deducen estos números.

⁷⁷ "Lluvia, fue presentado durante los meses de Noviembre y Diciembre en el teatro Beckett, presenciada por 500 espectadores". Recuperado de: <http://damorte.blogspot.com.ar/> el 02 de Febrero 20015

Caudal de espectadores de la Plaza (Promedios):

Diarios: 15.344

Semanales: 76.721

De la Temporada: 2.992.106

Anexo 9: El Método Grönholm

Autor: Jordi Galcerán
(Barcelona)

Director: Daniel Veronese
(CABA)

Adaptador: Betty Couceiro

Subtítulo: ¿Cuál es tu límite?

Equipo Creativo:

Elenco: Alejandra Flechner,
Gabriel Goity, Martín Seefeld,
Jorge Suarez

Escenografía: Alberto Negrín

Vestuario: Mariana Meligeni

Iluminación: Gonzalo Córdova

Fotografía: Andy Cherniavsky

Diseño Gráfico: Gabriela Kogan

Agente de Prensa: Silvia Santos, Pablo Wolfman

Producción Ejecutiva: Sebastián Blutrach, Ariel Stolier

Producción General: Ana Jelin, Pablo Kompel



Otra información:

Género: Comedia Dramática

Música Original: No

Fecha de Estreno: Temporada 01: 04/05/2005 - Temporada 02: 11/01/2006 -
Temporada 03: 04/09/2007

Resultados de la temporada

Teatro: La Plaza (Av Corrientes 1660)

Capacidad Total: 504 Butacas

Precios promedio de las localidades: \$38

Tipo de relación laboral: Dependencia

Privado: Dinners Club, Personal Fibertel, Fernet Branca, General Electric, Cablevisión

| FUNCIONES | | | | | | | |
|-----------|------|---------|------------|----------|----------|-------|--------------|
| Sem. | func | Día | Fecha | Max | Min | Espec | Tot.Rec. |
| 1 | 1 | Jueves | 05/05/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 0 | \$ - |
| 1 | 2 | Viernes | 06/05/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 195 | \$ 5.298,20 |
| 1 | 3 | Viernes | 06/05/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 0 | \$ - |
| 1 | 4 | Sábado | 07/05/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 275 | \$ 7.480,14 |
| 1 | 5 | Sábado | 07/05/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 365 | \$ 10.046,52 |
| 1 | 6 | Domingo | 08/05/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 174 | \$ 4.469,03 |
| 2 | 7 | Jueves | 12/05/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 200 | \$ 5.285,35 |
| 2 | 8 | Viernes | 13/05/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 368 | \$ 10.069,98 |
| 2 | 9 | Viernes | 13/05/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 0 | \$ - |
| 2 | 10 | Sábado | 14/05/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 391 | \$ 11.083,50 |
| 2 | 11 | Sábado | 14/05/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 397 | \$ 10.964,34 |
| 2 | 12 | Domingo | 15/05/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 297 | \$ 7.323,51 |
| 3 | 13 | Jueves | 19/05/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 223 | \$ 5.288,26 |
| 3 | 14 | Viernes | 20/05/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 378 | \$ 10.539,60 |
| 3 | 15 | Viernes | 20/05/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 0 | \$ - |
| 3 | 16 | Sábado | 21/05/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 399 | \$ 11.312,38 |
| 3 | 17 | Sábado | 21/05/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 394 | \$ 10.954,91 |
| 3 | 18 | Domingo | 22/05/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 337 | 7348,93 |
| 4 | 19 | Jueves | 26/05/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 107 | 2659,61 |
| 4 | 20 | Viernes | 27/05/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 371 | 10461,98 |
| 4 | 21 | Viernes | 27/05/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 0 | 0 |
| 4 | 22 | Sábado | 28/05/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 383 | 10477,05 |
| 4 | 23 | Sábado | 28/05/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 400 | 10987,18 |
| 4 | 24 | Domingo | 29/05/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 272 | 6664,11 |
| 5 | 25 | Jueves | 02/06/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 121 | 3773,76 |
| 5 | 26 | Viernes | 03/06/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 189 | 5777,11 |
| 5 | 27 | Viernes | 03/06/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 314 | 9282,57 |
| 5 | 28 | Sábado | 04/06/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 374 | 11013,2 |
| 5 | 29 | Sábado | 04/06/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 406 | 11961,39 |
| 5 | 30 | Domingo | 05/06/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 239 | 6660,56 |
| 6 | 31 | Jueves | 09/06/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 201 | 4845,59 |
| 6 | 32 | Viernes | 10/06/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 185 | 5386,08 |
| 6 | 33 | Viernes | 10/06/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 261 | 7589,97 |
| 6 | 34 | Sábado | 11/06/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 396 | 11421,37 |
| 6 | 35 | Sábado | 11/06/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 390 | 11387,55 |
| 6 | 36 | Domingo | 12/06/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 291 | 6302,93 |
| 7 | 37 | Jueves | 16/06/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 201 | 4845,59 |
| 7 | 38 | Viernes | 17/06/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 383 | 10477,05 |
| 7 | 39 | Viernes | 17/06/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 400 | 10987,18 |
| 7 | 40 | Sábado | 18/06/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 396 | 11421,37 |

| | | | | | | | |
|----|----|---------|------------|----------|----------|-----|----------|
| 7 | 41 | Sábado | 18/06/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 390 | 11387,55 |
| 7 | 42 | Domingo | 19/06/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 291 | 6302,93 |
| 8 | 43 | Jueves | 23/06/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 195 | 5154,62 |
| 8 | 44 | Viernes | 24/06/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 252 | 7340,7 |
| 8 | 45 | Viernes | 24/06/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 320 | 9396,7 |
| 8 | 46 | Sábado | 25/06/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 398 | 11444,45 |
| 8 | 47 | Sábado | 25/06/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 404 | 11630,23 |
| 8 | 48 | Domingo | 26/06/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 276 | 7306,16 |
| 9 | 49 | Jueves | 30/06/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 291 | 6302,93 |
| 9 | 50 | Viernes | 01/07/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 383 | 10477,05 |
| 9 | 51 | Viernes | 01/07/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 398 | 11444,45 |
| 9 | 52 | Sábado | 02/07/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 400 | 10987,18 |
| 9 | 53 | Sábado | 02/07/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 398 | 11444,45 |
| 9 | 54 | Domingo | 03/07/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 201 | 4845,59 |
| 10 | 55 | Jueves | 07/07/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 241 | 5931,04 |
| 10 | 56 | Viernes | 08/07/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 281 | 8462,13 |
| 10 | 57 | Viernes | 08/07/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 326 | 9656,53 |
| 10 | 58 | Sábado | 09/07/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 400 | 11796,7 |
| 10 | 59 | Sábado | 09/07/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 392 | 11202,55 |
| 10 | 60 | Domingo | 10/07/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 314 | 8580,18 |
| 11 | 61 | Jueves | 14/07/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 195 | 5154,62 |
| 11 | 62 | Viernes | 15/07/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 252 | 7340,7 |
| 11 | 63 | Viernes | 15/07/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 320 | 9396,7 |
| 11 | 64 | Sábado | 16/07/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 398 | 11444,45 |
| 11 | 65 | Sábado | 16/07/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 404 | 11630,23 |
| 11 | 66 | Domingo | 17/07/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 276 | 7306,16 |
| 12 | 67 | Jueves | 21/07/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 325 | 8913,98 |
| 12 | 68 | Viernes | 22/07/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 355 | 10371,05 |
| 12 | 69 | Viernes | 22/07/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 329 | 9540,62 |
| 12 | 70 | Sábado | 23/07/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 400 | 11673,73 |
| 12 | 71 | Sábado | 23/07/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 405 | 11916,46 |
| 12 | 72 | Domingo | 24/07/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 346 | 8139,99 |
| 13 | 73 | Jueves | 28/07/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 182 | 5166,88 |
| 13 | 74 | Viernes | 29/07/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 250 | 7434,05 |
| 13 | 75 | Viernes | 29/07/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 373 | 11017,81 |
| 13 | 76 | Sábado | 30/07/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 407 | 12030,31 |
| 13 | 77 | Sábado | 30/07/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 397 | 11508,59 |
| 13 | 78 | Domingo | 31/07/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 343 | 9718,24 |
| 14 | 79 | Jueves | 04/08/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 260 | 7508,17 |
| 14 | 80 | Viernes | 05/08/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 292 | 8618,3 |
| 14 | 81 | Viernes | 05/08/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 302 | 8618,7 |
| 14 | 82 | Sábado | 06/08/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 400 | 11607,85 |
| 14 | 83 | Sábado | 06/08/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 403 | 11730 |

| | | | | | | | |
|----|-----|---------|------------|----------|----------|-----|----------|
| 14 | 84 | Domingo | 07/08/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 289 | 7996,41 |
| 15 | 85 | Jueves | 11/08/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 182 | 5166,88 |
| 15 | 86 | Viernes | 12/08/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 250 | 7434,05 |
| 15 | 87 | Viernes | 12/08/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 373 | 11017,81 |
| 15 | 88 | Sábado | 13/08/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 407 | 12030,31 |
| 15 | 89 | Sábado | 13/08/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 397 | 11508,59 |
| 15 | 90 | Domingo | 14/08/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 343 | 9718,24 |
| 16 | 91 | Jueves | 18/08/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 181 | 5394,98 |
| 16 | 92 | Viernes | 19/08/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 210 | 6485,41 |
| 16 | 93 | Viernes | 19/08/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 301 | 8549,4 |
| 16 | 94 | Sábado | 20/08/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 362 | 10357,79 |
| 16 | 95 | Sábado | 20/08/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 408 | 11653,33 |
| 16 | 96 | Domingo | 21/08/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 299 | 7965,52 |
| 17 | 97 | Jueves | 25/08/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 274 | 7266,2 |
| 17 | 98 | Viernes | 26/08/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 285 | 8485,83 |
| 17 | 99 | Viernes | 26/08/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 345 | 9860,07 |
| 17 | 100 | Sábado | 27/08/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 401 | 11684,63 |
| 17 | 101 | Sábado | 27/08/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 399 | 11207,33 |
| 17 | 102 | Domingo | 28/08/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 338 | 9746,38 |
| 18 | 103 | Jueves | 01/09/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 306 | 6502,27 |
| 18 | 104 | Viernes | 02/09/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 260 | 7945,4 |
| 18 | 105 | Viernes | 02/09/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 343 | 10105,88 |
| 18 | 106 | Sábado | 03/09/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 371 | 10749,75 |
| 18 | 107 | Sábado | 03/09/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 409 | 12030,4 |
| 18 | 108 | Domingo | 04/09/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 283 | 7663,91 |
| 19 | 109 | Jueves | 08/09/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 444 | 10997,88 |
| 19 | 110 | Viernes | 09/09/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 210 | 6605,64 |
| 19 | 111 | Viernes | 09/09/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 342 | 10173,64 |
| 19 | 112 | Sábado | 10/09/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 395 | 11522,27 |
| 19 | 113 | Sábado | 10/09/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 403 | 11824,29 |
| 19 | 114 | Domingo | 11/09/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 309 | 7151,73 |
| 20 | 115 | Jueves | 15/09/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 257 | 6183,15 |
| 20 | 116 | Viernes | 16/09/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 217 | 6600,47 |
| 20 | 117 | Viernes | 16/09/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 294 | 8422,05 |
| 20 | 118 | Sábado | 17/09/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 337 | 9487,31 |
| 20 | 119 | Sábado | 17/09/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 412 | 11919,86 |
| 20 | 120 | Domingo | 18/09/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 225 | 6166,4 |
| 21 | 121 | Jueves | 22/09/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 213 | 5775,29 |
| 21 | 122 | Viernes | 23/09/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 174 | 5208,85 |
| 21 | 123 | Viernes | 23/09/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 265 | 7405,82 |
| 21 | 124 | Sábado | 24/09/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 294 | 8854,43 |
| 21 | 125 | Sábado | 24/09/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 404 | 11883,26 |
| 21 | 126 | Domingo | 25/09/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 274 | 6585,13 |

| | | | | | | | |
|----|-----|---------|------------|----------|----------|-----|----------|
| 22 | 127 | Jueves | 29/09/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 154 | 4857,39 |
| 22 | 128 | Viernes | 30/09/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 101 | 3180,33 |
| 22 | 129 | Viernes | 30/09/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 204 | 5783,5 |
| 22 | 130 | Sábado | 01/10/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 184 | 5665,79 |
| 22 | 131 | Sábado | 01/10/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 397 | 11414,94 |
| 22 | 132 | Domingo | 02/10/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 172 | 4496,2 |
| 23 | 133 | Jueves | 06/10/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 119 | 3484,31 |
| 23 | 134 | Viernes | 07/10/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 118 | 3650,48 |
| 23 | 135 | Viernes | 07/10/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 279 | 7985,75 |
| 23 | 136 | Sábado | 08/10/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 334 | 9592,88 |
| 23 | 137 | Sábado | 08/10/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 406 | 11510,07 |
| 23 | 138 | Domingo | 09/10/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 324 | 8949,13 |
| 24 | 139 | Jueves | 13/10/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 121 | 339,97 |
| 24 | 140 | Viernes | 14/10/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 145 | 4315,73 |
| 24 | 141 | Viernes | 14/10/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 303 | 8290 |
| 24 | 142 | Sábado | 15/10/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 238 | 7198,74 |
| 24 | 143 | Sábado | 15/10/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 405 | 11319,92 |
| 24 | 144 | Domingo | 16/10/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 131 | 4141,06 |
| 25 | 145 | Jueves | 20/10/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 319 | 6584,15 |
| 25 | 146 | Viernes | 21/10/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 201 | 5474,47 |
| 25 | 147 | Viernes | 21/10/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 308 | 8334 |
| 25 | 148 | Sábado | 22/10/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 391 | 10889,03 |
| 25 | 149 | Sábado | 22/10/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 401 | 11252,52 |
| 25 | 150 | Domingo | 23/10/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 0 | 0 |
| 26 | 151 | Jueves | 27/10/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 306 | 6735,93 |
| 26 | 152 | Viernes | 28/10/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 187 | 5471,77 |
| 26 | 153 | Viernes | 28/10/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 374 | 10261,72 |
| 26 | 154 | Sábado | 29/10/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 361 | 9891,19 |
| 26 | 155 | Sábado | 29/10/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 401 | 10867,02 |
| 26 | 156 | Domingo | 30/10/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 337 | 7807,54 |
| 27 | 157 | Jueves | 03/11/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 271 | 6769,08 |
| 27 | 158 | Viernes | 04/11/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 143 | 4407,35 |
| 27 | 159 | Viernes | 04/11/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 317 | 8988,97 |
| 27 | 160 | Sábado | 05/11/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 321 | 9006,85 |
| 27 | 161 | Sábado | 05/11/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 408 | 11469,53 |
| 27 | 162 | Domingo | 06/11/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 240 | 6502,62 |
| 28 | 163 | Jueves | 10/11/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 275 | 7260,84 |
| 28 | 164 | Viernes | 11/11/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 208 | 6084,53 |
| 28 | 165 | Viernes | 11/11/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 381 | 10713,34 |
| 28 | 166 | Sábado | 12/11/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 376 | 10195,16 |
| 28 | 167 | Sábado | 12/11/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 407 | 11289,79 |
| 28 | 168 | Domingo | 13/11/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 310 | 8619,11 |
| 29 | 169 | Jueves | 17/11/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 237 | 6896,29 |

| | | | | | | | |
|----|-----|---------|------------|----------|----------|-----|----------|
| 29 | 170 | Viernes | 18/11/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 199 | 5719,23 |
| 29 | 171 | Viernes | 18/11/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 360 | 10029,04 |
| 29 | 172 | Sábado | 19/11/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 0 | 0 |
| 29 | 173 | Sábado | 19/11/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 0 | 0 |
| 29 | 174 | Domingo | 20/11/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 312 | 7790,16 |
| 30 | 175 | Jueves | 24/11/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 286 | 7936,61 |
| 30 | 176 | Viernes | 25/11/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 297 | 6408,34 |
| 30 | 177 | Viernes | 25/11/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 370 | 10838,89 |
| 30 | 178 | Sábado | 26/11/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 303 | 8697,76 |
| 30 | 179 | Sábado | 26/11/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 379 | 10550,53 |
| 30 | 180 | Domingo | 27/11/2005 | \$ 40,00 | \$ 30,00 | 316 | 8206,83 |
| 31 | 181 | Jueves | 05/01/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 198 | 5735 |
| 31 | 182 | Viernes | 06/01/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 341 | 9586,25 |
| 31 | 183 | Sábado | 07/01/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 409 | 12042,5 |
| 31 | 184 | Sábado | 07/01/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 376 | 10965 |
| 31 | 185 | Domingo | 08/01/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 362 | 10843,78 |
| 32 | 186 | Jueves | 12/01/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 365 | 9805,13 |
| 32 | 187 | Viernes | 13/01/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 387 | 1124,33 |
| 32 | 188 | Sábado | 14/01/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 400 | 11722,63 |
| 32 | 189 | Sábado | 14/01/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 397 | 12216,5 |
| 32 | 190 | Domingo | 15/01/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 362 | 10433,46 |
| 33 | 191 | Jueves | 19/01/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 337 | 9015,74 |
| 33 | 192 | Viernes | 20/01/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 377 | 11718,56 |
| 33 | 193 | Sábado | 21/01/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 403 | 12911,87 |
| 33 | 194 | Sábado | 21/01/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 405 | 12584,72 |
| 33 | 195 | Domingo | 22/01/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 343 | 10791,53 |
| 34 | 196 | Jueves | 26/01/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 338 | 10455,75 |
| 34 | 197 | Viernes | 27/01/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 396 | 12532,5 |
| 34 | 198 | Sábado | 28/01/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 324 | 10257,5 |
| 34 | 199 | Sábado | 28/01/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 406 | 12877,5 |
| 34 | 200 | Domingo | 29/01/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 362 | 11267,5 |
| 35 | 201 | Jueves | 02/02/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 353 | 11557,5 |
| 35 | 202 | Viernes | 03/02/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 383 | 13055 |
| 35 | 203 | Sábado | 04/02/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 387 | 13145 |
| 35 | 204 | Sábado | 04/02/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 403 | 13556,25 |
| 35 | 205 | Domingo | 05/02/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 246 | 7822,5 |
| 36 | 206 | Jueves | 09/02/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 343 | 11800 |
| 36 | 207 | Viernes | 10/02/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 385 | 13245 |
| 36 | 208 | Sábado | 11/02/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 398 | 13731,5 |
| 36 | 209 | Sábado | 11/02/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 408 | 14204 |
| 36 | 210 | Domingo | 12/02/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 314 | 10623,25 |
| 37 | 211 | Jueves | 16/02/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 343 | 10908,75 |
| 37 | 212 | Viernes | 17/02/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 390 | 13311,25 |

| | | | | | | | |
|----|-----|---------|------------|----------|----------|-----|----------|
| 37 | 213 | Sábado | 18/02/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 336 | 11557,5 |
| 37 | 214 | Sábado | 18/02/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 417 | 14313,75 |
| 37 | 215 | Domingo | 19/02/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 273 | 9220,5 |
| 38 | 216 | Jueves | 23/02/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 343 | 11666,25 |
| 38 | 217 | Viernes | 24/02/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 387 | 13040 |
| 38 | 218 | Sábado | 25/02/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 400 | 13768,75 |
| 38 | 219 | Sábado | 25/02/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 412 | 14395 |
| 38 | 220 | Domingo | 26/02/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 341 | 11537,5 |
| 39 | 221 | Jueves | 02/03/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 348 | 11043,75 |
| 39 | 222 | Viernes | 03/03/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 0 | 0 |
| 39 | 223 | Sábado | 04/03/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 389 | 12881,5 |
| 39 | 224 | Sábado | 04/03/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 414 | 14402,75 |
| 39 | 225 | Domingo | 05/03/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 288 | 9256,25 |
| 40 | 226 | Jueves | 09/03/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 287 | 8905 |
| 40 | 227 | Viernes | 10/03/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 343 | 10512,5 |
| 40 | 228 | Sábado | 11/03/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 391 | 12717,5 |
| 40 | 229 | Sábado | 11/03/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 404 | 13817,75 |
| 40 | 230 | Domingo | 12/03/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 349 | 11441 |
| 41 | 231 | Jueves | 16/03/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 338 | 11441,25 |
| 41 | 232 | Viernes | 17/03/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 197 | 7005 |
| 41 | 233 | Viernes | 17/03/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 406 | 13362,5 |
| 41 | 234 | Sábado | 18/03/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 391 | 13252,7 |
| 41 | 235 | Sábado | 18/03/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 403 | 14132,6 |
| 41 | 236 | Domingo | 19/03/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 333 | 10267,25 |
| 42 | 237 | Jueves | 23/03/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 356 | 11929,25 |
| 42 | 238 | Viernes | 24/03/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 384 | 12863,2 |
| 42 | 239 | Viernes | 24/03/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 391 | 13318,75 |
| 42 | 240 | Sábado | 25/03/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 394 | 12940,6 |
| 42 | 241 | Sábado | 25/03/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 406 | 14102,8 |
| 42 | 242 | Domingo | 26/03/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 354 | 10765,3 |
| 43 | 243 | Jueves | 30/03/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 351 | 11068,43 |
| 43 | 244 | Viernes | 31/03/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 366 | 10814,21 |
| 43 | 245 | Viernes | 31/03/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 410 | 12854,69 |
| 43 | 246 | Sábado | 01/04/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 390 | 12535,8 |
| 43 | 247 | Sábado | 01/04/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 402 | 12935,13 |
| 43 | 248 | Domingo | 02/04/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 360 | 11279,83 |
| 44 | 249 | Jueves | 06/04/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 317 | 9794,13 |
| 44 | 250 | Viernes | 07/04/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 275 | 8865,08 |
| 44 | 251 | Viernes | 07/04/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 392 | 13079,72 |
| 44 | 252 | Sábado | 08/04/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 399 | 12664,6 |
| 44 | 253 | Sábado | 08/04/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 401 | 13231,74 |
| 44 | 254 | Domingo | 09/04/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 361 | 11780,22 |
| 45 | 255 | Jueves | 13/04/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 372 | 11438,5 |

| | | | | | | | |
|----|-----|-----------|------------|----------|----------|-----|----------|
| 45 | 256 | Viernes | 14/04/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 384 | 12554,43 |
| 45 | 257 | Viernes | 14/04/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 406 | 13389,85 |
| 45 | 258 | Sábado | 15/04/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 400 | 13043,9 |
| 45 | 259 | Sábado | 15/04/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 410 | 13304,35 |
| 45 | 260 | Domingo | 16/04/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 195 | 6028,49 |
| 46 | 261 | Jueves | 20/04/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 294 | 8029,44 |
| 46 | 262 | Viernes | 21/04/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 253 | 8604,24 |
| 46 | 263 | Viernes | 21/04/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 386 | 12889,3 |
| 46 | 264 | Sábado | 22/04/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 380 | 12541,36 |
| 46 | 265 | Sábado | 22/04/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 406 | 13083,3 |
| 46 | 266 | Domingo | 23/04/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 438 | 8654,24 |
| 47 | 267 | Jueves | 27/04/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 304 | 9246,05 |
| 47 | 268 | Viernes | 28/04/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 205 | 6488,09 |
| 47 | 269 | Viernes | 28/04/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 371 | 12281,35 |
| 47 | 270 | Sábado | 29/04/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 390 | 12551,21 |
| 47 | 271 | Sábado | 29/04/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 410 | 13505,3 |
| 47 | 272 | Domingo | 30/04/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 375 | 10878,99 |
| 48 | 273 | Jueves | 04/05/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 202 | 669,19 |
| 48 | 274 | Viernes | 05/05/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 278 | 7535,01 |
| 48 | 275 | Viernes | 05/05/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 362 | 11431,68 |
| 48 | 276 | Sábado | 06/05/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 389 | 12313,45 |
| 48 | 277 | Sábado | 06/05/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 407 | 13249,4 |
| 48 | 278 | Domingo | 07/05/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 280 | 8830,82 |
| 49 | 279 | Jueves | 11/05/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 253 | 7707,96 |
| 49 | 280 | Viernes | 12/05/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 207 | 6646,3 |
| 49 | 281 | Viernes | 12/05/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 390 | 12684,13 |
| 49 | 282 | Sábado | 13/05/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 398 | 13125,07 |
| 49 | 283 | Sábado | 13/05/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 406 | 13118,75 |
| 49 | 284 | Domingo | 14/05/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 305 | 9569,11 |
| 50 | 285 | Jueves | 18/05/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 280 | 8562,86 |
| 50 | 286 | Viernes | 19/05/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 160 | 5245,76 |
| 50 | 287 | Viernes | 19/05/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 396 | 12644,22 |
| 50 | 288 | Sábado | 20/05/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 391 | 12706,31 |
| 50 | 289 | Sábado | 20/05/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 411 | 13525,87 |
| 50 | 290 | Domingo | 21/05/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 300 | 9441,56 |
| 51 | 291 | Miércoles | 24/05/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 243 | 8861,44 |
| 51 | 292 | Jueves | 25/05/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 276 | 9516,12 |
| 51 | 293 | Viernes | 26/05/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 212 | 7365,46 |
| 51 | 294 | Viernes | 26/05/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 328 | 12164,71 |
| 51 | 295 | Sábado | 27/05/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 328 | 12099,12 |
| 51 | 296 | Sábado | 27/05/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 408 | 15122,02 |
| 51 | 297 | Domingo | 28/05/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 230 | 80119,51 |
| 52 | 298 | Jueves | 01/06/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 280 | 12386 |

| | | | | | | | |
|----|-----|---------|------------|----------|----------|-----|----------|
| 52 | 299 | Viernes | 02/06/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 280 | 12386 |
| 52 | 300 | Viernes | 02/06/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 280 | 12386 |
| 52 | 301 | Sábado | 03/06/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 280 | 12386 |
| 52 | 302 | Sábado | 03/06/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 280 | 12386 |
| 52 | 303 | Domingo | 04/06/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 280 | 12386 |
| 53 | 304 | Jueves | 08/06/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 280 | 12386 |
| 53 | 305 | Viernes | 09/06/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 280 | 12386 |
| 53 | 306 | Viernes | 09/06/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 280 | 12386 |
| 53 | 307 | Sábado | 10/06/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 280 | 12386 |
| 53 | 308 | Sábado | 10/06/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 280 | 12386 |
| 53 | 309 | Domingo | 11/06/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 280 | 12386 |
| 54 | 310 | Jueves | 15/06/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 280 | 12386 |
| 54 | 311 | Viernes | 16/06/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 280 | 12386 |
| 54 | 312 | Viernes | 16/06/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 280 | 12386 |
| 54 | 313 | Sábado | 17/06/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 280 | 12386 |
| 54 | 314 | Sábado | 17/06/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 280 | 12386 |
| 54 | 315 | Domingo | 18/06/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 280 | 12386 |
| 55 | 316 | Jueves | 22/06/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 280 | 12386 |
| 55 | 317 | Viernes | 23/06/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 280 | 12386 |
| 55 | 318 | Viernes | 23/06/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 280 | 12386 |
| 55 | 319 | Sábado | 24/06/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 280 | 12386 |
| 55 | 320 | Sábado | 24/06/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 280 | 12386 |
| 55 | 321 | Domingo | 25/06/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 280 | 12386 |
| 56 | 322 | Jueves | 29/06/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 178 | 6108,6 |
| 56 | 323 | Viernes | 30/06/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 133 | 4564,13 |
| 56 | 324 | Viernes | 30/06/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 296 | 10903,55 |
| 56 | 325 | Sábado | 01/07/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 307 | 10912,85 |
| 56 | 326 | Sábado | 01/07/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 399 | 14772,7 |
| 56 | 327 | Domingo | 02/07/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 221 | 7806,59 |
| 57 | 328 | Jueves | 06/07/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 230 | 8032,91 |
| 57 | 329 | Viernes | 07/07/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 226 | 8082,25 |
| 57 | 330 | Viernes | 07/07/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 385 | 13836,34 |
| 57 | 331 | Sábado | 08/07/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 402 | 14509,42 |
| 57 | 332 | Sábado | 08/07/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 406 | 14566,98 |
| 57 | 333 | Domingo | 09/07/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 346 | 12398,88 |
| 58 | 334 | Jueves | 13/07/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 318 | 10861,66 |
| 58 | 335 | Viernes | 14/07/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 283 | 10539,22 |
| 58 | 336 | Viernes | 14/07/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 395 | 14338,28 |
| 58 | 337 | Sábado | 15/07/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 395 | 14488,51 |
| 58 | 338 | Sábado | 15/07/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 405 | 14305,87 |
| 58 | 339 | Domingo | 16/07/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 334 | 12201,27 |
| 59 | 340 | Jueves | 20/07/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 263 | 9397,81 |
| 59 | 341 | Viernes | 21/07/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 223 | 8008,3 |

| | | | | | | | |
|----|-----|---------|------------|----------|----------|-----|----------|
| 59 | 342 | Viernes | 21/07/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 375 | 13620,1 |
| 59 | 343 | Sábado | 22/07/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 381 | 13736,59 |
| 59 | 344 | Sábado | 22/07/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 407 | 14624,46 |
| 59 | 345 | Domingo | 23/07/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 352 | 12813,07 |
| 60 | 346 | Jueves | 27/07/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 363 | 12441,82 |
| 60 | 347 | Viernes | 28/07/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 328 | 11485,6 |
| 60 | 348 | Viernes | 28/07/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 397 | 14475,43 |
| 60 | 349 | Sábado | 29/07/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 401 | 14522,05 |
| 60 | 350 | Sábado | 29/07/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 400 | 14345,27 |
| 60 | 351 | Domingo | 30/07/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 362 | 12846,34 |
| 61 | 352 | Jueves | 03/08/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 282 | 10332 |
| 61 | 353 | Viernes | 04/08/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 282 | 10332 |
| 61 | 354 | Viernes | 04/08/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 282 | 10332 |
| 61 | 355 | Sábado | 05/08/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 282 | 10332 |
| 61 | 356 | Sábado | 05/08/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 282 | 10332 |
| 61 | 357 | Domingo | 06/08/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 282 | 10332 |
| 62 | 358 | Jueves | 10/08/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 282 | 10332 |
| 62 | 359 | Viernes | 11/08/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 282 | 10332 |
| 62 | 360 | Viernes | 11/08/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 282 | 10332 |
| 62 | 361 | Sábado | 12/08/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 282 | 10332 |
| 62 | 362 | Sábado | 12/08/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 282 | 10332 |
| 62 | 363 | Domingo | 13/08/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 282 | 10332 |
| 63 | 364 | Jueves | 17/08/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 282 | 10332 |
| 63 | 365 | Viernes | 18/08/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 282 | 10332 |
| 63 | 366 | Viernes | 18/08/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 282 | 10332 |
| 63 | 367 | Sábado | 19/08/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 282 | 10332 |
| 63 | 368 | Sábado | 19/08/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 282 | 10332 |
| 63 | 369 | Domingo | 20/08/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 282 | 10332 |
| 64 | 370 | Jueves | 24/08/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 282 | 10332 |
| 64 | 371 | Viernes | 25/08/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 282 | 10332 |
| 64 | 372 | Viernes | 25/08/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 282 | 10332 |
| 64 | 373 | Sábado | 26/08/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 282 | 10332 |
| 64 | 374 | Sábado | 26/08/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 282 | 10332 |
| 64 | 375 | Domingo | 27/08/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 282 | 10332 |
| 65 | 376 | Jueves | 31/08/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 282 | 10332 |
| 65 | 377 | Viernes | 01/09/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 282 | 10332 |
| 65 | 378 | Viernes | 01/09/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 282 | 10332 |
| 65 | 379 | Sábado | 02/09/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 282 | 10332 |
| 65 | 380 | Sábado | 02/09/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 282 | 10332 |
| 65 | 381 | Domingo | 03/09/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 282 | 10332 |
| 66 | 382 | Jueves | 07/09/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 131 | 6618,74 |
| 66 | 383 | Viernes | 08/09/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 312 | 11233,98 |
| 66 | 384 | Viernes | 08/09/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 228 | 7920,72 |

| | | | | | | | |
|----|-----|---------|------------|----------|----------|-----|----------|
| 66 | 385 | Sábado | 09/09/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 331 | 12059,96 |
| 66 | 386 | Sábado | 09/09/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 408 | 14633,8 |
| 66 | 387 | Domingo | 10/09/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 285 | 9526,61 |
| 67 | 388 | Jueves | 14/09/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 282 | 10332 |
| 67 | 389 | Viernes | 15/09/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 282 | 10332 |
| 67 | 390 | Viernes | 16/09/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 282 | 10332 |
| 67 | 391 | Sábado | 16/09/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 282 | 10332 |
| 67 | 392 | Sábado | 16/09/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 282 | 10332 |
| 67 | 393 | Domingo | 17/09/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 282 | 10332 |
| 68 | 394 | Jueves | 21/09/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 282 | 10332 |
| 68 | 395 | Viernes | 22/09/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 282 | 10332 |
| 68 | 396 | Viernes | 22/09/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 282 | 10332 |
| 68 | 397 | Sábado | 23/09/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 282 | 10332 |
| 68 | 398 | Sábado | 23/09/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 282 | 10332 |
| 68 | 399 | Domingo | 24/09/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 282 | 10332 |
| 69 | 400 | Jueves | 28/09/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 310 | 9472,65 |
| 69 | 401 | Viernes | 29/09/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 202 | 6741,36 |
| 69 | 402 | Viernes | 29/09/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 338 | 11998,78 |
| 69 | 403 | Sábado | 30/09/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 203 | 6757,95 |
| 69 | 404 | Sábado | 30/09/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 400 | 14498,13 |
| 69 | 405 | Domingo | 01/10/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 164 | 5464,93 |
| 70 | 406 | Jueves | 05/10/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 197 | 6920,98 |
| 70 | 407 | Viernes | 06/10/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 100 | 3112,76 |
| 70 | 408 | Viernes | 06/10/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 309 | 10910,71 |
| 70 | 409 | Sábado | 07/10/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 258 | 9007,24 |
| 70 | 410 | Sábado | 07/10/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 410 | 15087,13 |
| 70 | 411 | Domingo | 08/10/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 176 | 6094,79 |
| 71 | 412 | Jueves | 12/10/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 172 | 6175,74 |
| 71 | 413 | Viernes | 13/10/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 98 | 3379,39 |
| 71 | 414 | Viernes | 13/10/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 244 | 8820,29 |
| 71 | 415 | Sábado | 14/10/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 179 | 6241,64 |
| 71 | 416 | Sábado | 14/10/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 380 | 14151,57 |
| 71 | 417 | Domingo | 15/10/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 270 | 9186,34 |
| 72 | 418 | Jueves | 19/10/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 165 | 5696,62 |
| 72 | 419 | Viernes | 20/10/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 304 | 10583,08 |
| 72 | 420 | Viernes | 21/10/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 189 | 6585,84 |
| 72 | 421 | Sábado | 21/10/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 387 | 14311,75 |
| 72 | 422 | Domingo | 22/10/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 235 | 7419,7 |
| 73 | 423 | Jueves | 26/10/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 350 | 8912,08 |
| 73 | 424 | Viernes | 27/10/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 307 | 11233,61 |
| 73 | 425 | Viernes | 28/10/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 210 | 7316,49 |
| 73 | 426 | Sábado | 28/10/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 392 | 14234,29 |
| 73 | 427 | Domingo | 29/10/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 228 | 7364,85 |

| | | | | | | | |
|----|-----|---------|------------|----------|----------|-----|----------|
| 74 | 428 | Jueves | 02/11/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 213 | 7627,91 |
| 74 | 429 | Viernes | 03/11/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 333 | 12021,83 |
| 74 | 430 | Viernes | 04/11/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 240 | 8631,93 |
| 74 | 431 | Sábado | 04/11/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 401 | 14594,33 |
| 74 | 432 | Domingo | 05/11/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 205 | 7099,76 |
| 75 | 433 | Jueves | 09/11/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 319 | 11910,62 |
| 75 | 434 | Viernes | 10/11/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 378 | 13405,99 |
| 75 | 435 | Viernes | 11/11/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 234 | 8169,08 |
| 75 | 436 | Sábado | 11/11/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 395 | 14117,43 |
| 75 | 437 | Domingo | 12/11/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 217 | 7172,11 |
| 76 | 438 | Jueves | 16/11/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 253 | 8493,83 |
| 76 | 439 | Viernes | 17/11/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 379 | 13414,77 |
| 76 | 440 | Viernes | 18/11/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 269 | 9397,69 |
| 76 | 441 | Sábado | 18/11/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 405 | 14688,18 |
| 76 | 442 | Domingo | 19/11/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 242 | 7894,24 |
| 77 | 443 | Jueves | 23/11/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 318 | 10384,68 |
| 77 | 444 | Viernes | 24/11/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 363 | 11794,6 |
| 77 | 445 | Viernes | 25/11/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 387 | 12367,55 |
| 77 | 446 | Sábado | 25/11/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 396 | 12753,46 |
| 77 | 447 | Domingo | 26/11/2006 | \$ 45,00 | \$ 25,00 | 362 | 11429,84 |
| 78 | 448 | Jueves | 06/09/2007 | \$ 55,00 | \$ 35,00 | 85 | 10294,51 |
| 78 | 449 | Viernes | 07/09/2007 | \$ 55,00 | \$ 35,00 | 85 | 10294,51 |
| 78 | 450 | Sábado | 08/09/2007 | \$ 55,00 | \$ 35,00 | 85 | 10294,51 |
| 78 | 451 | Domingo | 09/09/2007 | \$ 55,00 | \$ 35,00 | 85 | 10294,51 |
| 79 | 452 | Jueves | 13/09/2007 | \$ 55,00 | \$ 35,00 | 85 | 10294,51 |
| 79 | 453 | Viernes | 14/09/2007 | \$ 55,00 | \$ 35,00 | 85 | 10294,51 |
| 79 | 454 | Sábado | 15/09/2007 | \$ 55,00 | \$ 35,00 | 85 | 10294,51 |
| 79 | 455 | Domingo | 16/09/2007 | \$ 55,00 | \$ 35,00 | 85 | 10294,51 |
| 80 | 456 | Jueves | 20/09/2007 | \$ 55,00 | \$ 35,00 | 85 | 10294,51 |
| 80 | 457 | Viernes | 21/09/2007 | \$ 55,00 | \$ 35,00 | 85 | 10294,51 |
| 80 | 458 | Sábado | 22/09/2007 | \$ 55,00 | \$ 35,00 | 85 | 10294,51 |
| 80 | 459 | Domingo | 23/09/2007 | \$ 55,00 | \$ 35,00 | 85 | 10294,51 |
| 81 | 460 | Jueves | 27/09/2007 | \$ 55,00 | \$ 35,00 | 85 | 10294,51 |
| 81 | 461 | Viernes | 28/09/2007 | \$ 55,00 | \$ 35,00 | 85 | 10294,51 |
| 81 | 462 | Sábado | 29/09/2007 | \$ 55,00 | \$ 35,00 | 85 | 10294,51 |
| 81 | 463 | Domingo | 30/09/2007 | \$ 55,00 | \$ 35,00 | 85 | 10294,51 |
| 82 | 464 | Jueves | 04/10/2007 | \$ 55,00 | \$ 35,00 | 85 | 10294,51 |
| 82 | 465 | Viernes | 05/10/2007 | \$ 55,00 | \$ 35,00 | 85 | 10294,51 |
| 82 | 466 | Sábado | 06/10/2007 | \$ 55,00 | \$ 35,00 | 85 | 10294,51 |
| 82 | 467 | Domingo | 07/10/2007 | \$ 55,00 | \$ 35,00 | 85 | 10294,51 |
| 83 | 468 | Jueves | 11/10/2007 | \$ 55,00 | \$ 35,00 | 85 | 10294,51 |
| 83 | 469 | Viernes | 12/10/2007 | \$ 55,00 | \$ 35,00 | 85 | 10294,51 |
| 83 | 470 | Sábado | 13/10/2007 | \$ 55,00 | \$ 35,00 | 85 | 10294,51 |

| | | | | | | | |
|----|-----|---------|------------|----------|----------|----|----------|
| 83 | 471 | Domingo | 14/10/2007 | \$ 55,00 | \$ 35,00 | 85 | 10294,51 |
| 84 | 472 | Jueves | 18/10/2007 | \$ 55,00 | \$ 35,00 | 85 | 10294,51 |
| 84 | 473 | Viernes | 19/10/2007 | \$ 55,00 | \$ 35,00 | 85 | 10294,51 |
| 84 | 474 | Sábado | 20/10/2007 | \$ 55,00 | \$ 35,00 | 85 | 10294,51 |
| 84 | 475 | Domingo | 21/10/2007 | \$ 55,00 | \$ 35,00 | 85 | 10294,51 |
| 85 | 476 | Jueves | 25/10/2007 | \$ 55,00 | \$ 35,00 | 85 | 10294,51 |
| 85 | 477 | Viernes | 26/10/2007 | \$ 55,00 | \$ 35,00 | 85 | 10294,51 |
| 85 | 478 | Sábado | 27/10/2007 | \$ 55,00 | \$ 35,00 | 85 | 10294,51 |
| 85 | 479 | Domingo | 28/10/2007 | \$ 55,00 | \$ 35,00 | 85 | 10294,51 |
| 86 | 480 | Jueves | 01/11/2007 | \$ 55,00 | \$ 35,00 | 85 | 10294,51 |
| 86 | 481 | Viernes | 02/11/2007 | \$ 55,00 | \$ 35,00 | 85 | 10294,51 |
| 86 | 482 | Sábado | 03/11/2007 | \$ 55,00 | \$ 35,00 | 85 | 10294,51 |
| 86 | 482 | Domingo | 04/11/2007 | \$ 55,00 | \$ 35,00 | 85 | 10294,51 |

| RESULTADOS | | | | | |
|------------|-----------|----------|--------------|-----------|-----|
| ECONÓMICOS | | | ESPECTADORES | | |
| Promedios | | | Promedios | | |
| Diarios | Miércoles | 8861 | Diarios | Miércoles | 243 |
| | Jueves | 8289 | | Jueves | 243 |
| | Viernes | 9299 | | Viernes | 273 |
| | Sábado | 11675 | | Sábado | 347 |
| | Domingo | 9797 | | Domingo | 265 |
| Semanal | 1 | 4548,98 | Semanal | 1 | 168 |
| | 2 | 7454,45 | | 2 | 276 |
| | 3 | 7574,01 | | 3 | 289 |
| | 4 | 6874,99 | | 4 | 256 |
| | 5 | 8078,10 | | 5 | 274 |
| | 6 | 7822,25 | | 6 | 287 |
| | 7 | 9236,95 | | 7 | 344 |
| | 8 | 8712,14 | | 8 | 308 |
| | 9 | 9250,28 | | 9 | 345 |
| | 10 | 9271,52 | | 10 | 326 |
| | 11 | 8712,14 | | 11 | 308 |
| | 12 | 10092,64 | | 12 | 360 |
| | 13 | 9479,31 | | 13 | 325 |
| | 14 | 9346,57 | | 14 | 324 |
| | 15 | 9479,31 | | 15 | 325 |
| | 16 | 8401,07 | | 16 | 294 |
| | 17 | 9708,41 | | 17 | 340 |
| | 18 | 9166,27 | | 18 | 329 |
| | 19 | 9712,58 | | 19 | 351 |

| | | | |
|----|----------|----|-----|
| 20 | 8129,87 | 20 | 290 |
| 21 | 7618,80 | 21 | 271 |
| 22 | 5899,69 | 22 | 202 |
| 23 | 7528,77 | 23 | 263 |
| 24 | 5934,24 | 24 | 224 |
| 25 | 7089,03 | 25 | 270 |
| 26 | 8505,86 | 26 | 328 |
| 27 | 7857,40 | 27 | 283 |
| 28 | 9027,13 | 28 | 326 |
| 29 | 5072,45 | 29 | 185 |
| 30 | 8773,16 | 30 | 325 |
| 31 | 9834,51 | 31 | 337 |
| 32 | 9060,41 | 32 | 382 |
| 33 | 11404,48 | 33 | 373 |
| 34 | 11478,15 | 34 | 365 |
| 35 | 11827,25 | 35 | 354 |
| 36 | 12720,75 | 36 | 370 |
| 37 | 11862,35 | 37 | 352 |
| 38 | 12881,50 | 38 | 377 |
| 39 | 9516,85 | 39 | 288 |
| 40 | 11478,75 | 40 | 355 |
| 41 | 11576,88 | 41 | 345 |
| 42 | 12653,32 | 42 | 381 |
| 43 | 11914,68 | 43 | 380 |
| 44 | 11569,25 | 44 | 358 |
| 45 | 11626,59 | 45 | 361 |
| 46 | 10633,65 | 46 | 360 |
| 47 | 10825,17 | 47 | 343 |
| 48 | 9004,93 | 48 | 320 |
| 49 | 10475,22 | 49 | 327 |
| 50 | 10354,43 | 50 | 323 |
| 51 | 20749,77 | 51 | 289 |
| 52 | 12386,00 | 52 | 280 |
| 53 | 12386,00 | 53 | 280 |
| 54 | 12386,00 | 54 | 280 |
| 55 | 12386,00 | 55 | 280 |
| 56 | 9178,07 | 56 | 256 |
| 57 | 11904,46 | 57 | 333 |
| 58 | 12789,14 | 58 | 355 |
| 59 | 12033,39 | 59 | 334 |
| 60 | 13352,75 | 60 | 375 |
| 61 | 10332,00 | 61 | 282 |
| 62 | 10332,00 | 62 | 282 |
| 63 | 10332,00 | 63 | 282 |

| | | | |
|-----------------|----------|-----------------|-------|
| 64 | 10332,00 | 64 | 282 |
| 65 | 10332,00 | 65 | 282 |
| 66 | 10332,30 | 66 | 283 |
| 67 | 10332,00 | 67 | 282 |
| 68 | 10332,00 | 68 | 282 |
| 69 | 9155,63 | 69 | 270 |
| 70 | 8522,27 | 70 | 242 |
| 71 | 7992,50 | 71 | 224 |
| 72 | 8919,40 | 72 | 256 |
| 73 | 9812,26 | 73 | 297 |
| 74 | 9995,15 | 74 | 278 |
| 75 | 10955,05 | 75 | 309 |
| 76 | 10777,74 | 76 | 310 |
| 77 | 11746,03 | 77 | 365 |
| 78 | 10294,51 | 78 | 85 |
| 79 | 10294,51 | 79 | 85 |
| 80 | 10294,51 | 80 | 85 |
| 81 | 10294,51 | 81 | 85 |
| 82 | 10294,51 | 82 | 85 |
| 83 | 10294,51 | 83 | 85 |
| 84 | 10294,51 | 84 | 85 |
| 85 | 10294,51 | 85 | 85 |
| 86 | 10294,51 | 86 | 85 |
| De la Temporada | 9997,58 | De la Temporada | 285 |
| Absolutos | | Absolutos | |
| Diarios | | Diarios | |
| Miércoles | 8861 | Miércoles | 300 |
| Jueves | 712853 | Jueves | 21477 |
| Viernes | 1422716 | Viernes | 41807 |
| Sábado | 1832934 | Sábado | 41425 |
| Domingo | 842565 | Domingo | 22788 |
| Semanal | | Semanal | |
| 1 | 27293,89 | 1 | 1009 |
| 2 | 44726,68 | 2 | 1653 |
| 3 | 45444,08 | 3 | 1691 |
| 4 | 41249,93 | 4 | 1533 |
| 5 | 48468,59 | 5 | 1723 |
| 6 | 46933,49 | 6 | 1724 |
| 7 | 55421,67 | 7 | 2055 |
| 8 | 52272,86 | 8 | 2072 |
| 9 | 55501,65 | 9 | 2021 |
| 10 | 55629,13 | 10 | 1879 |
| 11 | 52272,86 | 11 | 1975 |
| 12 | 60555,83 | 12 | 2160 |

| | | | |
|-----------------|------------|-----------------|-------|
| 13 | 56875,88 | 13 | 1952 |
| 14 | 56079,43 | 14 | 1868 |
| 15 | 56875,88 | 15 | 1951 |
| 16 | 50406,43 | 16 | 1761 |
| 17 | 58250,44 | 17 | 2042 |
| 18 | 54997,61 | 18 | 2027 |
| 19 | 58275,45 | 19 | 2077 |
| 20 | 48779,24 | 20 | 1698 |
| 21 | 45712,78 | 21 | 1565 |
| 22 | 35398,15 | 22 | 1177 |
| 23 | 45172,62 | 23 | 1609 |
| 24 | 35605,42 | 24 | 1541 |
| 25 | 42534,17 | 25 | 1607 |
| 26 | 51035,17 | 26 | 1931 |
| 27 | 47144,40 | 27 | 1700 |
| 28 | 54162,77 | 28 | 1957 |
| De la Temporada | 1383076,50 | De la Temporada | 49958 |

Caudal de espectadores de la Plaza (Promedios):

Diarios: 10594 (2005) 11523 (2006) 13133 (2007)

Semanales: 52972 (39 semanas-2005) 57617 (40 semanas-2006) 65665 (39 semanas-2007)

De la Temporada: 2.065.912 (2005) 2.304.696 (2006) 2.560.954 (2007)

Anexo 10: Sit

Autor: Tricycle - Joan Gràcia, Paco Mir, Carles Sans (Barcelona)

Director: Tricycle - Joan Gràcia, Paco Mir, Carles Sans (Barcelona)

Equipo Creativo:

Elenco: Joan Gràcia, Paco Mir, Carles Sans

Escenografía: Lluç Castells

Vestuario: Patricia Santos

Iluminación: Lluís Martí

Música: Pere Bardagí, Fede Giberga

Diseño Gráfico: Albert Planas, América Sanchez

Agente de Prensa: Romina Juejati, Gabriela Kogan

Producción Ejecutiva: Jonathan Goransky, Damián Zaga

Producción General: Pablo Kompel

Otra información:

Género: Comedia

Música Original: Si

Fecha de Estreno: 01/10/2007

Redes Culturales Participantes: Tricycle (Productor Asociado)

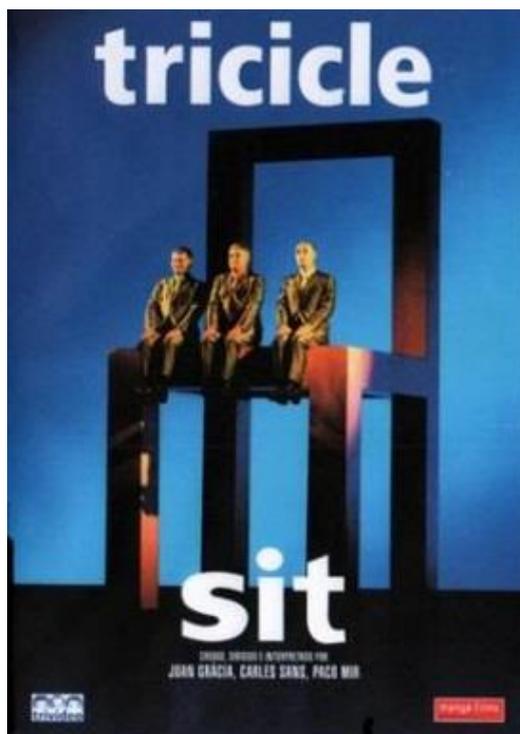
Resultados de la temporada

Teatro: Paseo La Plaza (Av Corrientes 1660)

Capacidad Total: 504 Butacas

Precios promedio de las localidades: \$106

Tipo de relación laboral: Dependencia



| FUNCIONES | | | | | | | |
|-----------|------|-----------|------------|-----------|-----------|-------|---------------|
| Sem. | func | Día | Fecha | Max | Min | Espec | Tot.Rec. |
| 1 | 1 | Jueves | 18/10/2007 | \$ 125,00 | \$ 100,00 | 326 | \$ 34.200,66 |
| 1 | 2 | Viernes | 19/10/2007 | \$ 125,00 | \$ 100,00 | 326 | \$ 34.200,66 |
| 1 | 3 | Sábado | 20/10/2007 | \$ 125,00 | \$ 100,00 | 326 | \$ 34.200,66 |
| 1 | 4 | Domingo | 21/10/2007 | \$ 125,00 | \$ 100,00 | 326 | \$ 34.200,66 |
| 2 | 5 | Miércoles | 24/10/2007 | \$ 125,00 | \$ 100,00 | 171 | \$ 21.375,00 |
| 2 | 6 | Jueves | 25/10/2007 | \$ 125,00 | \$ 100,00 | 234 | \$ 24.548,94 |
| 2 | 7 | Viernes | 26/10/2007 | \$ 125,00 | \$ 100,00 | 374 | \$ 38.305,08 |
| 2 | 8 | Sábado | 27/10/2007 | \$ 125,00 | \$ 100,00 | 314 | \$ 31.773,66 |
| 2 | 9 | Sábado | 27/10/2007 | \$ 125,00 | \$ 100,00 | 323 | \$ 33.553,24 |
| 2 | 10 | Domingo | 28/10/2007 | \$ 125,00 | \$ 100,00 | 170 | \$ 18.324,30 |
| 3 | 11 | Miércoles | 31/10/2007 | \$ 125,00 | \$ 100,00 | 178 | \$ 22.250,00 |
| 3 | 12 | Jueves | 01/11/2007 | \$ 125,00 | \$ 100,00 | 164 | \$ 16.975,64 |
| 3 | 13 | Viernes | 02/11/2007 | \$ 125,00 | \$ 100,00 | 380 | \$ 39.333,80 |
| 3 | 14 | Sábado | 03/11/2007 | \$ 125,00 | \$ 100,00 | 350 | \$ 36.228,50 |
| 3 | 15 | Sábado | 03/11/2007 | \$ 125,00 | \$ 100,00 | 344 | \$ 35.607,44 |
| 3 | 16 | Domingo | 04/11/2007 | \$ 125,00 | \$ 100,00 | 227 | \$ 24.016,60 |
| 4 | 17 | Miércoles | 07/11/2007 | \$ 125,00 | \$ 100,00 | 220 | \$ 27.500,00 |
| 4 | 18 | Jueves | 08/11/2007 | \$ 125,00 | \$ 100,00 | 255 | \$ 26.395,05 |
| 4 | 19 | Viernes | 09/11/2007 | \$ 125,00 | \$ 100,00 | 350 | \$ 36.228,50 |
| 4 | 20 | Sábado | 10/11/2007 | \$ 125,00 | \$ 100,00 | 314 | \$ 32.159,88 |
| 4 | 21 | Sábado | 10/11/2007 | \$ 125,00 | \$ 100,00 | 337 | \$ 34.101,03 |
| 4 | 22 | Domingo | 11/11/2007 | \$ 125,00 | \$ 100,00 | 290 | \$ 28.860,80 |
| | | | TOTALES | | | 6299 | \$ 664.340,10 |

| RESULTADOS | | | | | |
|-----------------|----------|---------------|-----------------|----------|------|
| ECONÓMICOS | | | ESPECTADORES | | |
| Promedios | | | Promedios | | |
| Diarios | Jueves | \$ 25.530,07 | Diarios | Jueves | 245 |
| | Viernes | \$ 37.017,01 | | Viernes | 358 |
| | Sábado | \$ 33.946,34 | | Sábado | 330 |
| | Domingo | \$ 26.350,59 | | Domingo | 253 |
| Semanal | Semana 1 | 34200,66 | Semanal | Semana 1 | 326 |
| | Semana 2 | 27980,04 | | Semana 2 | 264 |
| | Semana 3 | 29068,66 | | Semana 3 | 274 |
| | Semana 4 | 30874,21 | | Semana 4 | 294 |
| De la Temporada | | 30530,89 | De la Temporada | | 290 |
| Absolutos | | | Absolutos | | |
| Diarios | Jueves | \$ 102.120,29 | Diarios | Jueves | 979 |
| | Viernes | \$ 148.068,04 | | Viernes | 1430 |
| | Sábado | \$ 237.624,41 | | Sábado | 2308 |
| | Domingo | \$ 105.402,36 | | Domingo | 1013 |
| Semanal | Semana 1 | 136802,64 | Semanal | Semana 1 | 1304 |
| | Semana 2 | 167880,22 | | Semana 2 | 1586 |
| | Semana 3 | 174411,98 | | Semana 3 | 1643 |
| | Semana 4 | 185245,26 | | Semana 4 | 1766 |
| De la Temporada | | 664340,10 | De la Temporada | | 6299 |

Caudal de espectadores de la Plaza (Promedios):

Diarios: 13.133

Semanales: 65665

De la Temporada: 2.560.954

Anexo 11: Hija de la dictadura argentina

Autor: Lucila Teste (CABA) - Arià Clotet (Barcelona)

Director: Arià Clotet (Barcelona)

Subtítulo: Monologo autobiográfico

Equipo Creativo:

Elenco: Lucila Teste

Iluminación: Conrado Parodi

Música: Gotan Project

Fotografía: Joan Séculi

Diseño Gráfico: Julia Amaolo

Agente de Prensa: Silvina Pizarro

Asistente de Dirección: Tatiana D'Agaste

Producción Ejecutiva: Tatiana D'Agaste, Silvina Teste

Producción General: Pablo Silva



Otra información:

Género: Drama

Música Original: No

Fecha de Estreno: Temporada 01: 15/11/2008 - Temporada 02: 30/01/2009

Redes Culturales Participantes: No Aplica

Resultados de la temporada 01⁷⁸:

Teatro: Teatro Nacional Cervantes (Av. Cordoba 1155)

Resultados de la temporada 02:

Teatro: Centro Cultural de la Cooperación (Av. Corrientes 1543)

Capacidad Total: 84 Butacas

Precios promedio de las localidades: \$ 30

⁷⁸ La obra formó parte de la programación de "Teatro por la Identidad" representándose en 15/11/2008 y 16/11/2008 con entrada libre y gratuita. Recuperado de www.teatrocervantes.gov.ar el 02 de Febrero de 2015

Tipo de relación laboral: Cooperativa

Apoyo externo Privado: Silva Producciones, Centro Cultural de la Coop.

| FUNCIONES | | | | | | | |
|-----------|-------|---------|------------|----------|---------|-------|----------|
| Sem | Func. | Día | Fecha | Max | Min | Espec | Tot.Rec. |
| 1 | 1 | Viernes | 30/01/2009 | \$ 30,00 | \$ 0,00 | | |
| 2 | 2 | Viernes | 06/02/2009 | \$ 30,00 | \$ 0,00 | | |
| 3 | 3 | Viernes | 13/02/2009 | \$ 30,00 | \$ 0,00 | | |
| 4 | 4 | Viernes | 20/02/2009 | \$ 30,00 | \$ 0,00 | | |
| 5 | 5 | Viernes | 27/02/2009 | \$ 30,00 | \$ 0,00 | | |
| TOTALES | | | | | | 0 | \$ - |

Caudal de espectadores de la Plaza (Promedios):

Diarios: 81

Semanales: 81

De la Temporada: 2592

Anexo 12: La plaza del diamante

Autor: Mercè Rodoreda (Barcelona)

Director: Diego Demarchi (CABA)

Traductor: Celina Alegre, Pere Rovira

Adaptador: Joan Olle

Equipo Creativo:

Elenco: Fernanda Pérez Bodria

Escenografía: Fernando Lancellotti

Iluminación: Eduardo Pérez Winter

Música: Natalia Sordi

Fotografía: Paula Perrier

Diseño Gráfico: Paula Perrier

Asistente de Dirección: Angy Jaume



Otra información:

Género: Drama

Música Original: Si

Fecha de Estreno: Temporada 01: 06/06/2009 - Temporada 02: 04/03/2010

Redes Culturales Participantes: Festival Barcelona Cultura Ulls 2011

Resultados de la temporada 01

Teatro: Templum (Ayacucho 318)

Capacidad Total: 60 Butacas

Precios promedio de las localidades: \$17.5

Resultados de la temporada 02

Teatro: Tadrón (Niceto Vega 4802)

Capacidad Total: 60 Butacas

Precios promedio de las localidades: \$30

Tipo de relación laboral: Dependencia

Apoyo Externo Publico: Proteatro⁷⁹**Temporada 01:**

| FUNCIONES | | | | | | | |
|-----------|-------|--------|------------|----------|----------|-------|----------|
| Sem. | Func. | Día | Fecha | Max | Min | Espec | Tot.Rec. |
| 1 | 1 | Sábado | 06/06/2009 | \$ 20,00 | \$ 15,00 | 14 | 210,00 |
| 2 | 2 | Sábado | 16/06/2009 | \$ 20,00 | \$ 15,00 | 20 | 375,00 |
| 3 | 3 | Sábado | 20/06/2009 | \$ 20,00 | \$ 15,00 | 10 | 200,00 |
| 4 | 4 | Sábado | 27/06/2009 | \$ 20,00 | \$ 15,00 | 20 | 300,00 |
| 5 | 5 | Sábado | 04/07/2009 | \$ 20,00 | \$ 15,00 | 5 | 75,00 |
| 6 | 6 | Sábado | 11/07/2009 | \$ 20,00 | \$ 15,00 | 0 | 0,00 |
| 7 | 7 | Sábado | 18/07/2009 | \$ 20,00 | \$ 15,00 | 5 | 100,00 |
| 8 | 8 | Sábado | 25/07/2009 | \$ 20,00 | \$ 15,00 | 8 | 135,00 |
| 9 | 9 | Sábado | 01/08/2009 | \$ 20,00 | \$ 15,00 | 8 | 120,00 |
| 10 | 10 | Sábado | 15/08/2009 | \$ 20,00 | \$ 15,00 | 6 | 115,00 |
| 11 | 11 | Sábado | 22/08/2009 | \$ 20,00 | \$ 15,00 | 6 | 70,00 |
| 12 | 12 | Sábado | 12/09/2009 | \$ 20,00 | \$ 15,00 | 10 | 200,00 |
| 13 | 13 | Sábado | 19/09/2009 | \$ 20,00 | \$ 15,00 | 10 | 150,00 |
| 14 | 14 | Sábado | 26/09/2009 | \$ 25,00 | \$ 15,00 | 6 | 110,00 |
| 15 | 15 | Sábado | 03/10/2009 | \$ 25,00 | \$ 15,00 | 5 | 100,00 |
| 16 | 16 | Sábado | 10/10/2009 | \$ 25,00 | \$ 15,00 | 0 | 0,00 |
| 17 | 17 | Sábado | 17/10/2009 | \$ 25,00 | \$ 15,00 | 5 | 115,00 |
| 18 | 18 | Sábado | 24/10/2009 | \$ 25,00 | \$ 15,00 | 4 | 80,00 |
| 19 | 19 | Sábado | 31/10/2009 | \$ 25,00 | \$ 15,00 | 2 | 40,00 |
| 20 | 20 | Sábado | 07/11/2009 | \$ 25,00 | \$ 15,00 | 3 | 60,00 |
| 21 | 21 | Sábado | 14/11/2009 | \$ 25,00 | \$ 15,00 | 6 | 150,00 |
| 22 | 22 | Sábado | 21/11/2009 | \$ 25,00 | \$ 15,00 | 20 | 400,00 |
| | | | TOTALES | | | 173 | 3105,00 |

⁷⁹ Subsidio 43.473/2009 \$ 3.500,00

| RESULTADOS | | | | | |
|-----------------|-----------|---------|-----------------|-----------|-----|
| ECONÓMICOS | | | ESPECTADORES | | |
| Promedios | | | Promedios | | |
| Diarios | Sábado | 141,14 | Diarios | Sábado | 8 |
| Semanal | Semana 1 | 210,00 | Semanal | Semana 1 | 14 |
| | Semana 2 | 375,00 | | Semana 2 | 20 |
| | Semana 3 | 200,00 | | Semana 3 | 10 |
| | Semana 4 | 300,00 | | Semana 4 | 20 |
| | Semana 5 | 75,00 | | Semana 5 | 5 |
| | Semana 6 | 0,00 | | Semana 6 | 0 |
| | Semana 7 | 100,00 | | Semana 7 | 5 |
| | Semana 8 | 135,00 | | Semana 8 | 8 |
| | Semana 9 | 120,00 | | Semana 9 | 8 |
| | Semana 10 | 115,00 | | Semana 10 | 6 |
| | Semana 11 | 70,00 | | Semana 11 | 6 |
| | Semana 12 | 200,00 | | Semana 12 | 10 |
| | Semana 13 | 150,00 | | Semana 13 | 10 |
| | Semana 14 | 110,00 | | Semana 14 | 6 |
| | Semana 15 | 100,00 | | Semana 15 | 5 |
| | Semana 16 | 0,00 | | Semana 16 | 0 |
| | Semana 17 | 115,00 | | Semana 17 | 5 |
| | Semana 18 | 80,00 | | Semana 18 | 4 |
| | Semana 19 | 40,00 | | Semana 19 | 2 |
| | Semana 20 | 60,00 | | Semana 20 | 3 |
| | Semana 21 | 150,00 | | Semana 21 | 6 |
| | Semana 22 | 400,00 | | Semana 22 | 20 |
| De la Temporada | | 141,14 | De la Temporada | | 8 |
| Absolutos | | | Absolutos | | |
| Diarios | Sábado | 3105,00 | Diarios | Sábado | 173 |
| Semanal | Semana 1 | 210,00 | Semanal | Semana 1 | 14 |
| | Semana 2 | 375,00 | | Semana 2 | 20 |
| | Semana 3 | 200,00 | | Semana 3 | 10 |
| | Semana 4 | 300,00 | | Semana 4 | 20 |
| | Semana 5 | 75,00 | | Semana 5 | 5 |
| | Semana 6 | 0,00 | | Semana 6 | 0 |
| | Semana 7 | 100,00 | | Semana 7 | 5 |
| | Semana 8 | 135,00 | | Semana 8 | 8 |
| | Semana 9 | 120,00 | | Semana 9 | 8 |
| | Semana 10 | 115,00 | | Semana 10 | 6 |

| | | | |
|-----------------|---------|-----------------|-----|
| Semana 11 | 70,00 | Semana 11 | 6 |
| Semana 12 | 200,00 | Semana 12 | 10 |
| Semana 13 | 150,00 | Semana 13 | 10 |
| Semana 14 | 110,00 | Semana 14 | 6 |
| Semana 15 | 100,00 | Semana 15 | 5 |
| Semana 16 | 0,00 | Semana 16 | 0 |
| Semana 17 | 115,00 | Semana 17 | 5 |
| Semana 18 | 80,00 | Semana 18 | 4 |
| Semana 19 | 40,00 | Semana 19 | 2 |
| Semana 20 | 60,00 | Semana 20 | 3 |
| Semana 21 | 150,00 | Semana 21 | 6 |
| Semana 22 | 400,00 | Semana 22 | 20 |
| De la Temporada | 3105,00 | De la Temporada | 173 |

Temporada 02:

| FUNCIONES | | | | | | | |
|-----------|-------|--------|----------------|----------|----------|------------|----------------|
| Sem. | Func. | Día | Fecha | Max | Min | Espec | Tot.Rec. |
| 23 | 23 | Jueves | 04/03/2010 | \$ 30,00 | \$ 30,00 | 5 | 150,00 |
| 24 | 24 | Jueves | 11/03/2010 | \$ 30,00 | \$ 30,00 | 5 | 150,00 |
| 25 | 25 | Jueves | 18/03/2010 | \$ 30,00 | \$ 30,00 | 5 | 150,00 |
| 26 | 26 | Jueves | 25/03/2010 | \$ 30,00 | \$ 30,00 | 5 | 150,00 |
| 27 | 27 | Jueves | 01/04/2010 | \$ 30,00 | \$ 30,00 | 5 | 150,00 |
| 28 | 28 | Jueves | 08/04/2010 | \$ 30,00 | \$ 30,00 | 5 | 150,00 |
| 29 | 29 | Jueves | 15/04/2010 | \$ 30,00 | \$ 30,00 | 5 | 150,00 |
| 30 | 30 | Jueves | 22/04/2010 | \$ 30,00 | \$ 30,00 | 5 | 150,00 |
| 31 | 31 | Jueves | 29/04/2010 | \$ 30,00 | \$ 30,00 | 5 | 150,00 |
| 32 | 32 | Sábado | 01/05/2010 | \$ 30,00 | \$ 30,00 | 5 | 150,00 |
| 33 | 33 | Sábado | 08/05/2010 | \$ 30,00 | \$ 30,00 | 5 | 150,00 |
| 34 | 34 | Sábado | 15/05/2010 | \$ 30,00 | \$ 30,00 | 5 | 150,00 |
| 35 | 35 | Sábado | 22/05/2010 | \$ 30,00 | \$ 30,00 | 5 | 150,00 |
| 36 | 36 | Sábado | 29/05/2010 | \$ 30,00 | \$ 30,00 | 5 | 150,00 |
| 37 | 37 | Sábado | 05/06/2010 | \$ 30,00 | \$ 30,00 | 5 | 150,00 |
| 38 | 38 | Sábado | 12/06/2010 | \$ 30,00 | \$ 30,00 | 5 | 150,00 |
| 39 | 39 | Sábado | 19/06/2010 | \$ 30,00 | \$ 30,00 | 5 | 150,00 |
| 40 | 40 | Sábado | 26/06/2010 | \$ 30,00 | \$ 30,00 | 5 | 150,00 |
| 41 | 41 | Sábado | 03/07/2010 | \$ 30,00 | \$ 30,00 | 5 | 150,00 |
| 42 | 42 | Sábado | 10/07/2010 | \$ 30,00 | \$ 30,00 | 5 | 150,00 |
| 43 | 43 | Sábado | 17/07/2010 | \$ 30,00 | \$ 30,00 | 5 | 150,00 |
| 44 | 44 | Sábado | 24/07/2010 | \$ 30,00 | \$ 30,00 | 5 | 150,00 |
| 45 | 45 | Sábado | 31/07/2010 | \$ 30,00 | \$ 30,00 | 5 | 150,00 |
| | | | TOTALES | | | 115 | 3450,00 |

| RESULTADOS | | | | | |
|-----------------|-----------|---------|-----------------|-----------|----|
| ECONÓMICOS | | | ESPECTADORES | | |
| | Promedios | | | Promedios | |
| Diarios | Jueves | 150,00 | Diarios | Jueves | 5 |
| | Sábado | 150,00 | | Sábado | 5 |
| Semanal | Semana 1 | 150,00 | Semanal | Semana 1 | 5 |
| | Semana 2 | 150,00 | | Semana 2 | 5 |
| | Semana 3 | 150,00 | | Semana 3 | 5 |
| | Semana 4 | 150,00 | | Semana 4 | 5 |
| | Semana 5 | 150,00 | | Semana 5 | 5 |
| | Semana 6 | 150,00 | | Semana 6 | 5 |
| | Semana 7 | 150,00 | | Semana 7 | 5 |
| | Semana 8 | 150,00 | | Semana 8 | 5 |
| | Semana 9 | 150,00 | | Semana 9 | 5 |
| | Semana 10 | 150,00 | | Semana 10 | 5 |
| | Semana 11 | 150,00 | | Semana 11 | 5 |
| | Semana 12 | 150,00 | | Semana 12 | 5 |
| | Semana 13 | 150,00 | | Semana 13 | 5 |
| | Semana 14 | 150,00 | | Semana 14 | 5 |
| | Semana 15 | 150,00 | | Semana 15 | 5 |
| | Semana 16 | 150,00 | | Semana 16 | 5 |
| | Semana 17 | 150,00 | | Semana 17 | 5 |
| | Semana 18 | 150,00 | | Semana 18 | 5 |
| | Semana 19 | 150,00 | | Semana 19 | 5 |
| | Semana 20 | 150,00 | | Semana 20 | 5 |
| | Semana 21 | 150,00 | | Semana 21 | 5 |
| | Semana 22 | 150,00 | | Semana 22 | 5 |
| | Semana 23 | 150,00 | | Semana 23 | 5 |
| De la Temporada | | 150,00 | De la Temporada | | 5 |
| | Absolutos | | | Absolutos | |
| Diarios | Jueves | 1350,00 | Diarios | Jueves | 45 |
| | Sábado | 2100,00 | | Sábado | 70 |
| Semanal | Semana 1 | 150,00 | Semanal | Semana 1 | 5 |
| | Semana 2 | 150,00 | | Semana 2 | 5 |
| | Semana 3 | 150,00 | | Semana 3 | 5 |
| | Semana 4 | 150,00 | | Semana 4 | 5 |
| | Semana 5 | 150,00 | | Semana 5 | 5 |
| | Semana 6 | 150,00 | | Semana 6 | 5 |
| | Semana 7 | 150,00 | | Semana 7 | 5 |

| | | | |
|-----------------|---------|-----------------|-----|
| Semana 8 | 150,00 | Semana 8 | 5 |
| Semana 9 | 150,00 | Semana 9 | 5 |
| Semana 10 | 150,00 | Semana 10 | 5 |
| Semana 11 | 150,00 | Semana 11 | 5 |
| Semana 12 | 150,00 | Semana 12 | 5 |
| Semana 13 | 150,00 | Semana 13 | 5 |
| Semana 14 | 150,00 | Semana 14 | 5 |
| Semana 15 | 150,00 | Semana 15 | 5 |
| Semana 16 | 150,00 | Semana 16 | 5 |
| Semana 17 | 150,00 | Semana 17 | 5 |
| Semana 18 | 150,00 | Semana 18 | 5 |
| Semana 19 | 150,00 | Semana 19 | 5 |
| Semana 20 | 150,00 | Semana 20 | 5 |
| Semana 21 | 150,00 | Semana 21 | 5 |
| Semana 22 | 150,00 | Semana 22 | 5 |
| Semana 23 | 150,00 | Semana 23 | 5 |
| De la Temporada | 3450,00 | De la Temporada | 115 |

Caudal de espectadores de la Plaza (Promedios):

Diarios: 81 (2009) - 81 (2010)

Semanales: 81 (39 semanas - 2009) - 81 (39 semanas - 2010)

De la Temporada: 2592 (2009) - 2592 (2010)

Anexo 11: Sotano

Autor: Josep M. Benet i Jornet (Barcelona)

Director: Xavier Alberti i Gallart (Lloret de Mar)

Traductor: Javier Olivares

Subtítulo: “Dos hombres, una conversación, cerveza... y nada es lo que parece.”

Equipo Creativo:

Elenco: Boy Olmi, Alejandro Paker

Escenografía: Magdalena Berretta Miguez

Vestuario: El Cid

Iluminación: Matias Canony

Fotografía: Francisco Córdoba

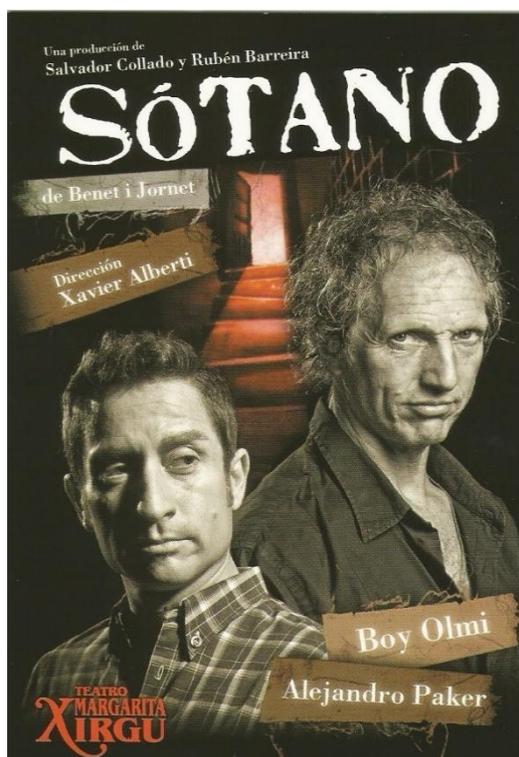
Diseño Gráfico: Pablo Bologna

Agente de Prensa: Duche & Zarate

Asistente de Dirección: Marisa Labor

Producción Ejecutiva: Ruben Barreira

Producción General: Salvador Collado y Rubén Barreira



Otra información:

Género: Suspense

Música Original: No

Fecha de Estreno: 21/05/2010

Redes Culturales Participantes: IBERESCENA, Institut Ramón Llull

Resultados de la temporada

Teatro: Margarita Xirgu (Chacabuco 875)

Capacidad Total: 318 Butacas

Precios promedio de las localidades: \$66

Tipo de relación laboral: Dependencia

Apoyo externo Privado: Multiopticas, Simmons, julia tours, El Cid, Philips, Megatlon, Open Spa, Natural Stones

Apoyo externo Público: Iberescena, Institut Ramón Llull

| FUNCIONES | | | | | | | |
|-----------|------|---------|------------|-----|-----|-------|----------|
| Sem. | Func | Día | Fecha | Max | Min | Espec | Tot.Rec. |
| 1 | 1 | Viernes | 21/05/2010 | 80 | 40 | 4 | 240 |
| 1 | 2 | Sábado | 22/05/2010 | 80 | 30 | 17 | 970 |
| 1 | 3 | Domingo | 23/05/2010 | 80 | 40 | 7 | 440 |
| 2 | 4 | Viernes | 28/05/2010 | 80 | 40 | 45 | 1940 |
| 2 | 5 | Sábado | 29/05/2010 | 80 | 40 | 8 | 432 |
| 2 | 6 | Domingo | 30/05/2010 | 80 | 40 | 9 | 528 |
| 3 | 7 | Viernes | 04/06/2010 | 80 | 40 | 31 | 1872 |
| 3 | 8 | Sábado | 05/06/2010 | 80 | 40 | 61 | 3796 |
| 3 | 9 | Domingo | 06/06/2010 | 80 | 25 | 22 | 1170 |
| 4 | 10 | Viernes | 11/06/2010 | 80 | 40 | 38 | 2080 |
| 4 | 11 | Sábado | 12/06/2010 | 80 | 40 | 60 | 3464 |
| 4 | 12 | Domingo | 13/06/2010 | 80 | 40 | 36 | 1954 |
| 5 | 13 | Viernes | 18/06/2010 | 80 | 40 | 29 | 1392 |
| 5 | 14 | Sábado | 19/06/2010 | 80 | 40 | 31 | 1984 |
| 5 | 15 | Domingo | 20/06/2010 | 80 | 40 | 41 | 2192 |
| 6 | 16 | Viernes | 25/06/2010 | 80 | 35 | 41 | 2294 |
| 6 | 17 | Sábado | 26/06/2010 | 80 | 40 | 58 | 3520 |
| 6 | 18 | Domingo | 27/06/2010 | 80 | 21 | 49 | 1380 |
| TOTALES | | | | | | 587 | 31648 |

| RESULTADOS | | | | | |
|-----------------|----------|---------|-----------------|----------|-----|
| ECONÓMICOS | | | ESPECTADORES | | |
| Promedios | | | Promedios | | |
| Diarios | Viernes | 1636,33 | Diarios | Viernes | 31 |
| | Sábado | 2361,00 | | Sábado | 39 |
| | Domingo | 1277,33 | | Domingo | 27 |
| Semanal | Semana 1 | 550,00 | Semanal | Semana 1 | 9 |
| | Semana 2 | 966,67 | | Semana 2 | 21 |
| | Semana 3 | 2279,33 | | Semana 3 | 38 |
| | Semana 4 | 2499,33 | | Semana 4 | 45 |
| | Semana 5 | 1856,00 | | Semana 5 | 34 |
| | Semana 6 | 2398,00 | | Semana 6 | 49 |
| De la Temporada | | 1758,22 | De la Temporada | | 33 |
| Absolutos | | | Absolutos | | |
| Diarios | Viernes | 9818,00 | Diarios | Viernes | 188 |

| | | | | | |
|-----------------|----------|-----------------|---------|----------|-----|
| Semanal | Sábado | 14166,00 | Semanal | Sábado | 235 |
| | Domingo | 7664,00 | | Domingo | 164 |
| | Semana 1 | 1650,00 | | Semana 1 | 28 |
| | Semana 2 | 2900,00 | | Semana 2 | 62 |
| | Semana 3 | 6838,00 | | Semana 3 | 114 |
| | Semana 4 | 7498,00 | | Semana 4 | 134 |
| | Semana 5 | 5568,00 | | Semana 5 | 101 |
| De la Temporada | 31648,00 | De la Temporada | 587 | | |

Caudal de espectadores de la Plaza (Promedios):

Diarios: 15.344

Semanales: 76.721

De la Temporada: 2.992.106

Anexo 12: Ramón

Autor: Sergi Belbel (Terrasa)

Director: Virginia Lombardo
(CABA)

Equipo Creativo:

Elenco: Daniela Aldecoa,
Natalia Alperovich, Roberto
Bonaventura, Analia Farfaglia,
Pamela Manfredi, Silvina
Sinatra, Melisa Alejandra
Vazquez



Vestuario: Pamela Díaz Resquin

Iluminación: Santiago Crivelli

Música: Agustina Haurigot

Fotografía: Lucía Jiménez, Julieta Meschini Luppi

Diseño Gráfico: Lucía Jiménez, Julieta Meschini Luppi

Asistente de Dirección: Florencia Marconcini

Otra información:

Género: Comedia

Música Original: Si

Fecha de Estreno: Sin Información

Resultados de la temporada

Teatro: Anfiteatro de la Casa de Tucumán - Facultad de Psicología

Capacidad Total: Sin Información

Precios promedio de las localidades: Sin Información

Anexo 13: Móvil

Autor: Sergi Belbel (Terrasa)

Director: Mario Ferreira (CABA)

Equipo Creativo:

Elenco: Anael Bazterrica, Silvia García, Guadalupe Pimienta, Pablo Robles

Escenografía: Eduardo Cardozo

Vestuario: Diego Aguirregaray

Iluminación: Martín Blanchet

Música: Álvaro Pérez



Otra información:

Género: Drama

Música Original: Si

Fecha de Estreno: 2011

Resultados de la temporada⁸⁰

Teatro: Teatro Lavalleja (Lavalleja 1076)

Capacidad Total: Sin Información

Precios promedio de las localidades: Sin Información

⁸⁰ El teatro ya no existe, la compañía se disolvió y el gremio de ACTORES no conserva información.

Anexo 14: La historia del Señor Sommer

Autor: Patrick Süskind (Baviera)

Director: Xicú Maso (Barcelona)

Traductor: Pep Tosar, Xicu Masó,
Lluís Massanet

Adaptador: Pep Tosar, Xicu Masó,
Lluís Massanet



Equipo Creativo:

Elenco: Pep Tosar

Escenografía: Nura Teixidor

Iluminación: Xavier Clot

Agente de Prensa: Duche - Zarate

Otra información:

Género: Comedia Dramática

Música Original: No

Fecha de Estreno: 21/01/2011

Redes Culturales Participantes: Institut Ramón Llull

Resultados de la temporada

Teatro: Belisario (Av Corrientes: 1624)

Capacidad Total: 58 Butacas

Precios promedio de las localidades: \$40

Tipo de relación laboral: Cooperativa

Apoyo externo Público: Institut Ramón Llull

| FUNCIONES | | | | | | | |
|-----------|-------|---------|------------|----------|---------|-------|-------------|
| Sem. | Func. | Día | Fecha | Max | Min | Espec | Tot.Rec. |
| 1 | 1 | Viernes | 21/01/2011 | \$ 40,00 | \$ 0,00 | 49 | \$ - |
| 1 | 2 | Sábado | 22/01/2011 | \$ 40,00 | \$ 0,00 | 55 | \$ 1.040,00 |
| 1 | 3 | Domingo | 23/01/2011 | \$ 40,00 | \$ 0,00 | 22 | \$ 600,00 |

| | | | | | | | |
|---|----|---------|----------------|----------|---------|------------|--------------------|
| 2 | 4 | Viernes | 28/01/2011 | \$ 40,00 | \$ 0,00 | 24 | \$ 170,00 |
| 2 | 5 | Sábado | 29/01/2011 | \$ 40,00 | \$ 0,00 | 29 | \$ 480,00 |
| 2 | 6 | Domingo | 30/01/2011 | \$ 40,00 | \$ 0,00 | 23 | \$ 150,00 |
| 3 | 7 | Viernes | 04/02/2011 | \$ 40,00 | \$ 0,00 | 45 | \$ 910,00 |
| 3 | 8 | Sábado | 05/02/2011 | \$ 40,00 | \$ 0,00 | 33 | \$ 500,00 |
| 3 | 9 | Domingo | 06/02/2011 | \$ 40,00 | \$ 0,00 | 22 | \$ 300,00 |
| 4 | 10 | Viernes | 11/02/2011 | \$ 40,00 | \$ 0,00 | 36 | \$ 740,00 |
| 4 | 11 | Sábado | 12/02/2011 | \$ 40,00 | \$ 0,00 | 42 | \$ 690,00 |
| 4 | 12 | Domingo | 13/02/2011 | \$ 40,00 | \$ 0,00 | 37 | \$ 740,00 |
| | | | TOTALES | | | 417 | \$ 6.320,00 |

| RESULTADOS | | | | | | | |
|-----------------|----------|---------|---------|-----------------|----------|-----|-----|
| ECONÓMICOS | | | | ESPECTADORES | | | |
| Promedios | | | | Promedios | | | |
| Diarios | | | | Diarios | | | |
| | Viernes | 455,00 | | | Viernes | 39 | |
| | Sábado | 677,50 | | | Sábado | 40 | |
| | Domingo | 447,50 | | | Domingo | 26 | |
| Semanal | | | | Semanal | | | |
| | Semana 1 | 546,67 | | | Semana 1 | 42 | |
| | Semana 2 | 266,67 | | | Semana 2 | 25 | |
| | Semana 3 | 570,00 | | | Semana 3 | 33 | |
| | Semana 4 | 723,33 | | | Semana 4 | 38 | |
| De la Temporada | | | 526,67 | De la Temporada | | | 35 |
| Absolutos | | | | Absolutos | | | |
| Diarios | | | | Diarios | | | |
| | Viernes | 1820,00 | | | Viernes | 154 | |
| | Sábado | 2710,00 | | | Sábado | 159 | |
| | Domingo | 1790,00 | | | Domingo | 104 | |
| Semanal | | | | Semanal | | | |
| | Semana 1 | 1640,00 | | | Semana 1 | 126 | |
| | Semana 2 | 800,00 | | | Semana 2 | 76 | |
| | Semana 3 | 1710,00 | | | Semana 3 | 100 | |
| | Semana 4 | 2170,00 | | | Semana 4 | 115 | |
| De la Temporada | | | 6320,00 | De la Temporada | | | 417 |

Caudal de espectadores de la Plaza (Promedios):

Diarios: 52

Semanales: 52

De la Temporada: 2462

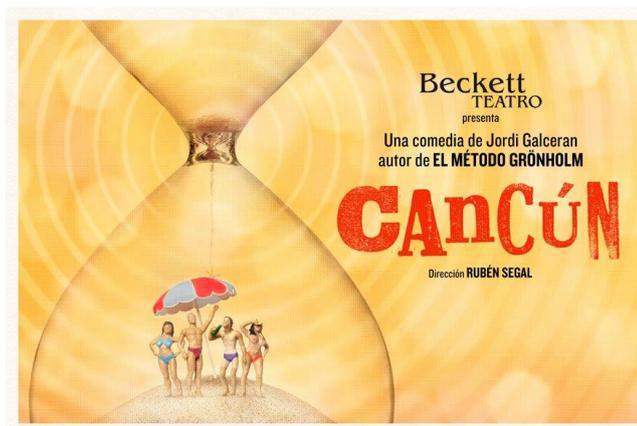
Anexo 15: Cancún

Autor: Jordi Galcerán (Barcelona)

Director: Ruben Segal (CABA)

Adaptador: Paulo Ricci

Subtítulo: “¿Te las vas a perder?”



Equipo Creativo:

Elenco: Mercedes Diemand-hartz, Esteban Fiocca, Matías Galimberti, Florencia Pineda

Escenografía: Lucia Escudero, Manuel Escudero

Iluminación: Verónica Alcoba, Fernando Chacoma

Música: Javo Canolik, Maia Segal

Fotografía: Marcelo Solís

Diseño Gráfico: Paco Fernández

Agente de Prensa: Ezequiel Hara Duck

Asistente de Dirección: Magdalena Martinez

Otra información:

Género: Comedia

Música Original: Si

Fecha de Estreno: Temporada 01: 01/10/2011 - Temporada 02: 18/02/2012

Resultados de la temporada 01 y 02

Teatro: Beckett (Guardia Vieja 3556)

Capacidad Total: 88 Butacas

Precios promedio de las localidades: \$60

Tipo de relación laboral: Cooperativa

Apoyo Externo Publico: Instituto Nacional de Teatro

Temporada 01 y 02:

| FUNCIONES | | | | | | | |
|-----------|-------|---------|----------------|----------|----------|-------|--------------|
| Sem | Func. | Día | Fecha | Max | Min | Espec | Tot.Rec. |
| 1 | 1 | Sábado | 01/10/2011 | \$ 40,00 | \$ 20,00 | 66 | \$ 1.320,00 |
| 2 | 2 | Sábado | 08/10/2011 | \$ 40,00 | \$ 20,00 | 78 | \$ 2.350,00 |
| 3 | 3 | Sábado | 15/10/2011 | \$ 40,00 | \$ 20,00 | 68 | \$ 2.280,00 |
| 4 | 4 | Sábado | 22/10/2011 | \$ 40,00 | \$ 20,00 | 60 | \$ 1.900,00 |
| 5 | 5 | Sábado | 29/10/2011 | \$ 40,00 | \$ 20,00 | 82 | \$ 2.510,00 |
| 6 | 6 | Sábado | 05/11/2011 | \$ 40,00 | \$ 20,00 | 75 | \$ 2.560,00 |
| 7 | 7 | Sábado | 12/11/2011 | \$ 40,00 | \$ 20,00 | 73 | \$ 2.480,00 |
| 8 | 8 | Sábado | 19/11/2011 | \$ 40,00 | \$ 20,00 | 51 | \$ 1.450,00 |
| 8 | 9 | Domingo | 20/11/2011 | \$ 40,00 | \$ 20,00 | 0 | \$ - |
| 9 | 10 | Sábado | 26/11/2011 | \$ 40,00 | \$ 20,00 | 76 | \$ 2.410,00 |
| 10 | 11 | Jueves | 15/12/2011 | \$ 40,00 | \$ 20,00 | 49 | \$ 1.580,00 |
| 11 | 12 | Jueves | 22/12/2011 | \$ 40,00 | \$ 20,00 | 79 | \$ 2.420,00 |
| 11 | 13 | Jueves | 22/12/2011 | \$ 40,00 | \$ 20,00 | 22 | \$ 500,00 |
| 12 | 14 | Sábado | 18/02/2012 | \$ 40,00 | \$ 20,00 | 44 | \$ 1.080,00 |
| 13 | 15 | Sábado | 25/02/2012 | \$ 60,00 | \$ 30,00 | 48 | \$ 1.480,00 |
| 14 | 16 | Sábado | 03/03/2012 | \$ 60,00 | \$ 30,00 | 26 | \$ 1.110,00 |
| 15 | 17 | Sábado | 10/03/2012 | \$ 60,00 | \$ 30,00 | 42 | \$ 1.360,00 |
| 16 | 18 | Sábado | 17/03/2012 | \$ 60,00 | \$ 30,00 | 57 | \$ 1.940,00 |
| 17 | 19 | Sábado | 24/03/2012 | \$ 60,00 | \$ 30,00 | 49 | \$ 1.970,00 |
| 18 | 20 | Sábado | 31/03/2012 | \$ 60,00 | \$ 30,00 | 58 | \$ 1.980,00 |
| 19 | 21 | Sábado | 07/04/2012 | \$ 60,00 | \$ 30,00 | 83 | \$ 3.600,00 |
| 20 | 22 | Sábado | 14/04/2012 | \$ 60,00 | \$ 30,00 | 19 | \$ 460,00 |
| 21 | 23 | Sábado | 21/04/2012 | \$ 60,00 | \$ 30,00 | 31 | \$ 1.320,00 |
| 22 | 24 | Sábado | 28/04/2012 | \$ 60,00 | \$ 30,00 | 45 | \$ 1.640,00 |
| 23 | 25 | Sábado | 05/05/2012 | \$ 60,00 | \$ 30,00 | 81 | \$ 3.160,00 |
| 24 | 26 | Sábado | 12/05/2012 | \$ 60,00 | \$ 30,00 | 56 | \$ 2.140,00 |
| 25 | 27 | Viernes | 18/05/2012 | \$ 60,00 | \$ 30,00 | 61 | \$ 2.500,00 |
| 25 | 28 | Sábado | 19/05/2012 | \$ 60,00 | \$ 30,00 | 41 | \$ 1.620,00 |
| 26 | 29 | Viernes | 25/05/2012 | \$ 60,00 | \$ 30,00 | 27 | \$ 600,00 |
| 27 | 30 | Viernes | 01/06/2012 | \$ 60,00 | \$ 30,00 | 27 | \$ 880,00 |
| 28 | 31 | Viernes | 08/06/2012 | \$ 60,00 | \$ 30,00 | 17 | \$ 480,00 |
| 29 | 32 | Viernes | 15/06/2012 | \$ 60,00 | \$ 30,00 | 32 | \$ 1.220,00 |
| 30 | 33 | Viernes | 22/06/2012 | \$ 60,00 | \$ 30,00 | 17 | \$ 720,00 |
| 31 | 34 | Viernes | 29/06/2012 | \$ 60,00 | \$ 30,00 | 32 | \$ 1.070,00 |
| 32 | 35 | Viernes | 06/07/2012 | \$ 60,00 | \$ 30,00 | 17 | \$ 420,00 |
| 33 | 36 | Viernes | 13/07/2012 | \$ 60,00 | \$ 30,00 | 32 | \$ 1.080,00 |
| 34 | 37 | Viernes | 20/07/2012 | \$ 60,00 | \$ 30,00 | 24 | \$ 450,00 |
| 35 | 38 | Viernes | 27/07/2012 | \$ 60,00 | \$ 30,00 | 0 | 0 |
| | | | TOTALES | | | 1745 | \$ 58.040,00 |

| RESULTADOS | | | | | |
|------------|-----------|---------|--------------|-----------|----|
| ECONÓMICOS | | | ESPECTADORES | | |
| | Promedios | | | Promedios | |
| Diarios | Jueves | 1500,00 | Diarios | Jueves | 50 |
| | Viernes | 856,36 | | Viernes | 26 |
| | Sábados | 1918,26 | | Sábados | 57 |
| | Domingo | 0,00 | | Domingo | 0 |
| Semanal | Semana 1 | 1320,00 | Semanal | Semana 1 | 66 |
| | Semana 2 | 2350,00 | | Semana 2 | 78 |
| | Semana 3 | 2280,00 | | Semana 3 | 68 |
| | Semana 4 | 1900,00 | | Semana 4 | 60 |
| | Semana 5 | 2510,00 | | Semana 5 | 82 |
| | Semana 6 | 2560,00 | | Semana 6 | 75 |
| | Semana 7 | 2480,00 | | Semana 7 | 73 |
| | Semana 8 | 725,00 | | Semana 8 | 26 |
| | Semana 9 | 2410,00 | | Semana 9 | 76 |
| | Semana 10 | 1580,00 | | Semana 10 | 49 |
| | Semana 11 | 1460,00 | | Semana 11 | 51 |
| | Semana 12 | 1080,00 | | Semana 12 | 44 |
| | Semana 13 | 1480,00 | | Semana 13 | 48 |
| | Semana 14 | 1110,00 | | Semana 14 | 26 |
| | Semana 15 | 1360,00 | | Semana 15 | 42 |
| | Semana 16 | 1940,00 | | Semana 16 | 57 |
| | Semana 17 | 1970,00 | | Semana 17 | 49 |
| | Semana 18 | 1980,00 | | Semana 18 | 58 |
| | Semana 19 | 3600,00 | | Semana 19 | 83 |
| | Semana 20 | 460,00 | | Semana 20 | 19 |
| | Semana 21 | 1320,00 | | Semana 21 | 31 |
| | Semana 22 | 1640,00 | | Semana 22 | 45 |
| | Semana 23 | 3160,00 | | Semana 23 | 81 |
| | Semana 24 | 2140,00 | | Semana 24 | 56 |
| | Semana 25 | 2060,00 | | Semana 25 | 51 |
| | Semana 26 | 600,00 | | Semana 26 | 27 |
| | Semana 27 | 880,00 | | Semana 27 | 27 |
| | Semana 28 | 480,00 | | Semana 28 | 17 |
| | Semana 29 | 1220,00 | | Semana 29 | 32 |
| | Semana 30 | 720,00 | | Semana 30 | 17 |
| | Semana 31 | 1070,00 | | Semana 31 | 32 |
| | Semana 32 | 420,00 | | Semana 32 | 17 |
| | Semana 33 | 1080,00 | | Semana 33 | 32 |
| | Semana 34 | 450,00 | | Semana 34 | 24 |

| Semana 35 | | 0,00 | Semana 35 | | 0 |
|-----------------|-----------|----------|-----------------|-----------|------|
| De la Temporada | | 1537,00 | De la Temporada | | 46 |
| Absolutos | | | Absolutos | | |
| Diarios | | | Diarios | | |
| | Jueves | 4500,00 | | Jueves | 150 |
| | Viernes | 9420,00 | | Viernes | 286 |
| | Sábados | 44120,00 | | Sábados | 1309 |
| | Domingo | 0,00 | | Domingo | 0 |
| Semanal | | | Semanal | | |
| | Semana 1 | 1320,00 | | Semana 1 | 66 |
| | Semana 2 | 2350,00 | | Semana 2 | 78 |
| | Semana 3 | 2280,00 | | Semana 3 | 68 |
| | Semana 4 | 1900,00 | | Semana 4 | 60 |
| | Semana 5 | 2510,00 | | Semana 5 | 82 |
| | Semana 6 | 2560,00 | | Semana 6 | 75 |
| | Semana 7 | 2480,00 | | Semana 7 | 73 |
| | Semana 8 | 1450,00 | | Semana 8 | 51 |
| | Semana 9 | 2410,00 | | Semana 9 | 76 |
| | Semana 10 | 1580,00 | | Semana 10 | 49 |
| | Semana 11 | 2920,00 | | Semana 11 | 101 |
| | Semana 12 | 1080,00 | | Semana 12 | 44 |
| | Semana 13 | 1480,00 | | Semana 13 | 48 |
| | Semana 14 | 1110,00 | | Semana 14 | 26 |
| | Semana 15 | 1360,00 | | Semana 15 | 42 |
| | Semana 16 | 1940,00 | | Semana 16 | 57 |
| | Semana 17 | 1970,00 | | Semana 17 | 49 |
| | Semana 18 | 1980,00 | | Semana 18 | 58 |
| | Semana 19 | 3600,00 | | Semana 19 | 83 |
| | Semana 20 | 460,00 | | Semana 20 | 19 |
| | Semana 21 | 1320,00 | | Semana 21 | 31 |
| | Semana 22 | 1640,00 | | Semana 22 | 45 |
| | Semana 23 | 3160,00 | | Semana 23 | 81 |
| | Semana 24 | 2140,00 | | Semana 24 | 56 |
| | Semana 25 | 4120,00 | | Semana 25 | 102 |
| | Semana 26 | 600,00 | | Semana 26 | 27 |
| | Semana 27 | 880,00 | | Semana 27 | 27 |
| | Semana 28 | 480,00 | | Semana 28 | 17 |
| | Semana 29 | 1220,00 | | Semana 29 | 32 |
| | Semana 30 | 720,00 | | Semana 30 | 17 |
| | Semana 31 | 1070,00 | | Semana 31 | 32 |
| | Semana 32 | 420,00 | | Semana 32 | 17 |
| | Semana 33 | 1080,00 | | Semana 33 | 32 |
| | Semana 34 | 450,00 | | Semana 34 | 24 |
| | Semana 35 | 0,00 | | Semana 35 | 0 |

| | | | |
|-----------------|----------|-----------------|------|
| De la Temporada | 58040,00 | De la Temporada | 1745 |
|-----------------|----------|-----------------|------|

Caudal de espectadores de la Plaza (Promedios):

Diarios: 52 (2010) - 68 (2011)

Semanales: 52 (40 semanas - 2010) - 68 (38 semanas - 2011)

De la Temporada: 2592 (2009) - 2592 (2010)

Anexo 16: Palabras Encadenadas

Autor: Jordi Galcerán (Barcelona)

Director: Andrés Bornes (Sin información)

Equipo Creativo:

Sin información

Otra información:

Género: Drama

Resultados de la temporada⁸¹

Teatro: El Tinglado (Mario Bravo 948)

Capacidad Total: 150 Butacas

Precios promedio de las localidades: Sin Información



⁸¹ Según comunicación telefónica del día 02/02/2015 el teatro informa que se trata de una escuela llamada "Alquitrán Teatro" que hizo una muestra de fin de año. No hay registro alguno de funciones o bordereaux.

Anexo 17: La cabeza en las nubes

Autor: Xavier Bobés (Barcelona)

Director: Eric de Sarria (Francia)

Equipo Creativo:

Elenco: Xavier Bobés

Vestuario: Dulce Fernández

Música: Julià Carboneras

Producción General: Playgorund



Otra información:

Género: Teatro de objetos

Música Original: Si

Fecha de Estreno: 01/04/2012

Redes Culturales Participantes⁸²: Iberescena, INAEM

Resultados de la temporada

Teatro: Timbre 4 (México 3554)

Capacidad Total: 151 Butacas

Precios promedio de las localidades: \$50

Tipo de relación laboral: Cooperativa

Apoyo externo Público: Iberescena, INAEM

| FUNCIONES | | | | | | | |
|-----------|-------|---------|------------|----------|----------|-------|-------------|
| Sem. | Func. | Día | Fecha | Max | Min | Espec | Tot.Rec. |
| 1 | 1 | Viernes | 01/04/2012 | \$ 50,00 | \$ 25,00 | 61 | \$ 2.285,00 |
| TOTALES | | | | | | 61 | \$ 2.285,00 |

⁸² Beca 2012 a la dramaturgia por el proyecto "Monstres" que llevo a Bobés de gira al teatro de Banfield. Según comunicación personal con el autor aprovechó el viaje e hizo gira de "La cabeza en la nubes" por Argentina, Brasil y México. También recibió apoyo de INAEM para la gira.

| RESULTADOS | | | | | |
|-----------------|----------|---------|-----------------|----------|----|
| ECONÓMICOS | | | ESPECTADORES | | |
| Promedios | | | Promedios | | |
| Diarios | Viernes | 2285,00 | Diarios | Viernes | 61 |
| Semanal | Semana 1 | 2285,00 | Semanal | Semana 1 | 61 |
| De la Temporada | | 2285,00 | De la Temporada | | 61 |
| Absolutos | | | Absolutos | | |
| Diarios | Viernes | 2285,00 | Diarios | Viernes | 61 |
| Semanal | Semana 1 | 2285,00 | Semanal | Semana 1 | 61 |
| De la Temporada | | 2285,00 | De la Temporada | | 61 |

Caudal de espectadores de la Plaza (Promedios):

Diarios: 68

Semanales: 68 (38 semanas - 2012)

De la Temporada: 2592

Anexo 18: Forever Young

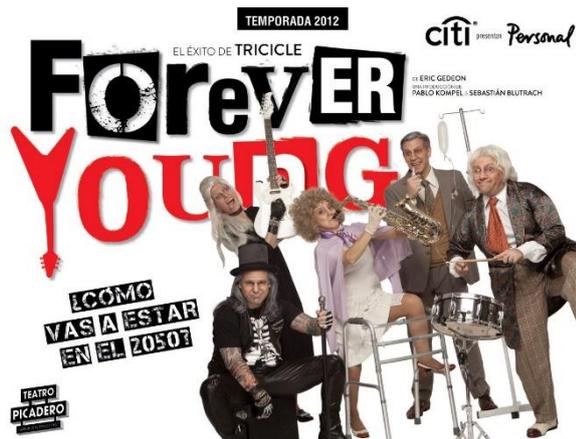
Autor: Eric Gedeon (Suiza)

Director: Daniel Casablanca (CABA)

Traductor: Joan Gràcia, Paco Mir,
Carles Sans

Adaptador: Joan Gràcia, Paco Mir,
Carles Sans

Subtítulo: “¿Dónde vas a estar en el
2050?”



Equipo Creativo:

Elenco: Omar Calicchio, Walter Canella, Melania Lenoir, Andrea Lovera, Gimena Riestra, Ivana Rossi, Martín Ruiz, Germán Tripel

Vestuario: Héctor Ferreyra

Iluminación: Marcelo Cuervo

Música: Gaby Goldman

Diseño Gráfico: Gabriela Kogan

Coreografía: Elizabeth de Chapeaurouge

Asistente de Dirección: Guadalupe Bervih

Producción Ejecutiva: Jonathan Goransky

Producción General: Pablo Kompel y Sebastián Blutrach

Otra información:

Género: Musical

Música Original: Si

Fecha de Estreno: 31/05/2012

Redes Culturales Participantes: Tricicle⁸³

Resultados de la temporada

Teatro: El Picadero (Pasaje Enrique Santos Discepolo 1857)

Capacidad Total: 290 Butacas

Precios promedio de las localidades: \$ 122.5

⁸³ Productor asociado

Tipo de relación laboral: Dependencia

Apoyo Externo Privado: Citi, Personal

| FUNCIONES | | | | | | | |
|-----------|------|-----------|----------------|-----------|----------|-------|---------------|
| Sem | Func | Día | Fecha | Max | Min | Espec | Tot.Rec. |
| 1 | 1 | Jueves | 31/05/2012 | \$ 150,00 | \$ 75,00 | 45 | \$ 5.480,60 |
| 1 | 2 | Viernes | 01/06/2012 | \$ 150,00 | \$ 75,00 | 90 | \$ 10.835,86 |
| 1 | 3 | Sábado | 02/06/2012 | \$ 150,00 | \$ 75,00 | 113 | \$ 14.327,22 |
| 1 | 4 | Sabado | 02/06/2012 | \$ 150,00 | \$ 75,00 | 112 | \$ 13.873,50 |
| 1 | 5 | Domingo | 03/06/2012 | \$ 150,00 | \$ 75,00 | 59 | \$ 6.694,30 |
| 2 | 6 | Miércoles | 06/06/2012 | \$ 150,00 | \$ 75,00 | 33 | \$ 4.029,80 |
| 2 | 7 | Jueves | 07/06/2012 | \$ 150,00 | \$ 75,00 | 26 | \$ 2.605,50 |
| 2 | 8 | Viernes | 08/06/2012 | \$ 150,00 | \$ 75,00 | 70 | \$ 9.383,24 |
| 2 | 9 | Sábado | 09/06/2012 | \$ 150,00 | \$ 75,00 | 164 | \$ 20.995,92 |
| 2 | 10 | Sabado | 09/06/2012 | \$ 150,00 | \$ 75,00 | 134 | \$ 16.478,46 |
| 2 | 11 | Domingo | 10/06/2012 | \$ 150,00 | \$ 75,00 | 114 | \$ 13.781,69 |
| 3 | 12 | Miércoles | 13/06/2012 | \$ 150,00 | \$ 75,00 | 32 | \$ 3.690,84 |
| 3 | 13 | Jueves | 14/06/2012 | \$ 150,00 | \$ 75,00 | 78 | \$ 9.214,36 |
| 3 | 14 | Viernes | 15/06/2012 | \$ 150,00 | \$ 75,00 | 171 | \$ 21.744,20 |
| 3 | 15 | Sábado | 16/06/2012 | \$ 150,00 | \$ 75,00 | 228 | \$ 28.465,42 |
| 3 | 16 | Sabado | 16/06/2012 | \$ 150,00 | \$ 75,00 | 189 | \$ 24.108,36 |
| 3 | 17 | Domingo | 16/06/2012 | \$ 150,00 | \$ 75,00 | 85 | \$ 10.351,66 |
| 4 | 18 | Miércoles | 20/06/2012 | \$ 150,00 | \$ 75,00 | 150 | \$ 18.108,62 |
| 4 | 19 | Jueves | 21/06/2012 | \$ 150,00 | \$ 75,00 | 77 | \$ 9.175,98 |
| 4 | 20 | Viernes | 22/06/2012 | \$ 150,00 | \$ 75,00 | 185 | \$ 23.620,36 |
| 4 | 21 | Sábado | 23/06/2012 | \$ 150,00 | \$ 75,00 | 237 | \$ 29.336,88 |
| 4 | 22 | Sabado | 23/06/2012 | \$ 150,00 | \$ 75,00 | 225 | \$ 28.916,62 |
| 4 | 23 | Domingo | 24/06/2012 | \$ 150,00 | \$ 75,00 | 165 | \$ 18.938,88 |
| 5 | 24 | Miércoles | 27/06/2012 | \$ 150,00 | \$ 75,00 | 38 | \$ 4.380,26 |
| 5 | 25 | Jueves | 28/06/2012 | \$ 150,00 | \$ 75,00 | 116 | \$ 14.603,43 |
| 5 | 26 | Viernes | 29/06/2012 | \$ 150,00 | \$ 75,00 | 210 | \$ 26.115,62 |
| 5 | 27 | Sábado | 30/06/2012 | \$ 150,00 | \$ 75,00 | 209 | \$ 26.333,70 |
| 5 | 28 | Sabado | 30/06/2012 | \$ 150,00 | \$ 75,00 | 159 | \$ 19.636,82 |
| 5 | 29 | Domingo | 01/07/2012 | \$ 150,00 | \$ 75,00 | 125 | \$ 15.305,17 |
| 6 | 30 | Miércoles | 04/07/2012 | \$ 150,00 | \$ 75,00 | 50 | \$ 6.296,30 |
| 6 | 31 | Jueves | 05/07/2012 | \$ 150,00 | \$ 75,00 | 109 | \$ 12.059,96 |
| 6 | 32 | Viernes | 06/07/2012 | \$ 150,00 | \$ 75,00 | 194 | \$ 24.787,30 |
| 6 | 33 | Sabado | 07/07/2012 | \$ 150,00 | \$ 75,00 | 251 | \$ 31.169,00 |
| 6 | 34 | Sabado | 07/07/2012 | \$ 150,00 | \$ 75,00 | 239 | \$ 30.258,84 |
| 6 | 35 | Domingo | 08/07/2012 | \$ 150,00 | \$ 75,00 | 228 | \$ 29.388,20 |
| 6 | 36 | Domingo | 08/07/2012 | \$ 160,00 | \$ 75,00 | 118 | \$ 14.498,66 |
| | | | TOTALES | | | 4828 | \$ 598.991,53 |

Cambio en la tabla de precios

| Sem | Func | Día | Fecha | Max | Min | Espec | Tot.Rec. |
|-----|------|-----------|------------|-----------|----------|-------|--------------|
| 7 | 37 | Miércoles | 11/07/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 63 | \$ 7.659,22 |
| 7 | 38 | Jueves | 12/07/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 129 | \$ 15.470,76 |
| 7 | 39 | Viernes | 13/07/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 182 | \$ 23.589,95 |
| 7 | 40 | Sábado | 14/07/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 244 | \$ 31.947,33 |
| 7 | 41 | Sabado | 14/07/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 213 | \$ 28.973,40 |
| 7 | 42 | Domingo | 15/07/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 212 | \$ 27.412,93 |
| 8 | 43 | Miércoles | 08/07/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 180 | \$ 23.348,49 |
| 8 | 44 | Jueves | 19/07/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 186 | \$ 24.898,12 |
| 8 | 45 | Viernes | 20/07/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 192 | \$ 24.918,33 |
| 8 | 46 | Sábado | 21/07/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 254 | \$ 34.491,03 |
| 8 | 47 | Sabado | 21/07/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 194 | \$ 26.505,17 |
| 8 | 48 | Domingo | 22/07/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 155 | \$ 20.016,86 |
| 9 | 49 | Miércoles | 25/07/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 189 | \$ 25.704,69 |
| 9 | 50 | Jueves | 26/07/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 197 | \$ 25.543,83 |
| 9 | 51 | Viernes | 27/07/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 236 | \$ 31.916,02 |
| 9 | 52 | Sábado | 28/07/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 251 | \$ 33.955,88 |
| 9 | 53 | Sabado | 28/07/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 199 | \$ 26.668,96 |
| 9 | 54 | Domingo | 29/07/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 190 | \$ 22.728,50 |
| 10 | 55 | Miércoles | 01/08/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 121 | \$ 15.634,11 |
| 10 | 56 | Jueves | 02/08/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 122 | \$ 15.772,65 |
| 10 | 57 | Viernes | 03/08/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 190 | \$ 24.917,52 |
| 10 | 58 | Sábado | 04/08/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 205 | \$ 27.867,39 |
| 10 | 59 | Sabado | 04/08/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 197 | \$ 25.481,61 |
| 10 | 60 | Domingo | 05/08/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 195 | \$ 23.759,01 |
| 11 | 61 | Miércoles | 09/08/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 144 | \$ 17.454,89 |
| 11 | 62 | Jueves | 10/08/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 193 | \$ 25.910,87 |
| 11 | 63 | Viernes | 08/08/2012 | \$ 90,90 | \$ 90,90 | 286 | \$ 26.941,20 |
| 11 | 64 | Sábado | 11/08/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 238 | \$ 31.791,35 |
| 11 | 65 | Sabado | 11/08/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 246 | \$ 31.906,98 |
| 11 | 66 | Domingo | 12/08/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 143 | \$ 17.674,88 |
| 12 | 67 | Miércoles | 16/08/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 162 | \$ 19.964,84 |
| 12 | 68 | Jueves | 17/08/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 200 | \$ 26.343,68 |
| 12 | 69 | Viernes | 18/08/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 254 | \$ 32.878,92 |
| 12 | 70 | Sábado | 18/08/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 257 | \$ 34.109,52 |
| 12 | 71 | Sabado | 19/08/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 265 | \$ 32.798,67 |
| 12 | 72 | Domingo | 19/08/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 218 | \$ 26.353,30 |
| 13 | 73 | Miércoles | 22/08/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 130 | \$ 14.246,57 |
| 13 | 74 | Jueves | 23/08/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 197 | \$ 23.657,24 |

| | | | | | | | |
|----|-----|-----------|------------|-----------|----------|-----|--------------|
| 13 | 75 | Viernes | 24/08/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 210 | \$ 27.932,35 |
| 13 | 76 | Sábado | 25/08/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 231 | \$ 30.699,79 |
| 13 | 77 | Sabado | 25/08/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 227 | \$ 30.063,00 |
| 13 | 78 | Domingo | 26/08/2012 | \$ 160,00 | \$ 65,00 | 209 | \$ 25.942,45 |
| 14 | 79 | Miércoles | 29/08/2012 | \$ 160,00 | \$ 78,00 | 148 | \$ 17.669,04 |
| 14 | 80 | Jueves | 30/08/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 154 | \$ 19.038,97 |
| 14 | 81 | Viernes | 31/08/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 251 | \$ 33.593,75 |
| 14 | 82 | Sábado | 01/09/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 225 | \$ 30.203,85 |
| 14 | 83 | Sabado | 01/09/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 191 | \$ 25.214,49 |
| 14 | 84 | Domingo | 02/09/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 163 | \$ 19.771,73 |
| 15 | 85 | Miércoles | 05/09/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 113 | \$ 14.979,88 |
| 15 | 86 | Jueves | 06/09/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 144 | \$ 18.623,32 |
| 15 | 87 | Viernes | 07/09/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 153 | \$ 20.806,59 |
| 15 | 88 | Sábado | 08/09/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 229 | \$ 30.920,98 |
| 15 | 89 | Sabado | 08/09/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 202 | \$ 27.410,64 |
| 15 | 90 | Domingo | 09/09/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 198 | \$ 25.205,62 |
| 16 | 91 | Miércoles | 02/09/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 81 | \$ 10.414,87 |
| 16 | 92 | Jueves | 13/09/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 114 | \$ 14.066,68 |
| 16 | 93 | Viernes | 14/09/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 240 | \$ 32.530,00 |
| 16 | 94 | Sábado | 15/09/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 248 | \$ 33.336,03 |
| 16 | 95 | Sabado | 15/09/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 161 | \$ 20.685,73 |
| 16 | 96 | Domingo | 16/09/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 131 | \$ 16.575,06 |
| 17 | 97 | Miércoles | 19/09/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 113 | \$ 14.780,60 |
| 17 | 98 | Jueves | 20/09/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 160 | \$ 18.789,09 |
| 17 | 99 | Viernes | 21/09/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 188 | \$ 25.870,55 |
| 17 | 100 | Sábado | 22/09/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 235 | \$ 31.654,80 |
| 17 | 101 | Sabado | 22/09/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 215 | \$ 28.335,00 |
| 17 | 102 | Domingo | 23/09/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 254 | \$ 32.055,52 |
| 17 | 103 | Domingo | 23/09/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 153 | \$ 19.777,18 |
| 18 | 104 | Miércoles | 26/09/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 70 | \$ 8.428,28 |
| 18 | 105 | Jueves | 27/09/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 128 | \$ 17.195,22 |
| 18 | 106 | Viernes | 28/09/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 174 | \$ 22.703,41 |
| 18 | 107 | Sábado | 29/09/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 181 | \$ 24.404,71 |
| 18 | 108 | Sabado | 29/09/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 230 | \$ 30.582,40 |
| 18 | 109 | Domingo | 30/09/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 171 | \$ 20.707,19 |
| 19 | 110 | Miércoles | 03/10/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 122 | \$ 15.473,76 |
| 19 | 111 | Jueves | 04/10/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 100 | \$ 13.009,03 |
| 19 | 112 | Viernes | 05/10/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 236 | \$ 23.033,26 |
| 19 | 113 | Sábado | 06/10/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 247 | \$ 33.274,34 |
| 19 | 114 | Sabado | 06/10/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 199 | \$ 26.180,07 |
| 19 | 115 | Domingo | 07/10/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 268 | \$ 33.823,17 |
| 19 | 116 | Domingo | 07/10/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 183 | \$ 24.130,30 |
| 20 | 117 | Miércoles | 10/10/2012 | \$ 94,20 | \$ 94,20 | 286 | \$ 26.941,20 |

| | | | | | | | |
|----|-----|-----------|----------------|-----------|-----------|-------|-----------------|
| 20 | 118 | Jueves | 11/10/2012 | \$ 105,68 | \$ 105,68 | 286 | \$ 30.224,48 |
| 20 | 119 | Viernes | 12/10/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 172 | \$ 22.539,28 |
| 20 | 120 | Sábado | 13/10/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 227 | \$ 30.931,70 |
| 20 | 121 | Sabado | 13/10/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 213 | \$ 28.280,73 |
| 20 | 122 | Domingo | 14/10/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 217 | \$ 25.892,20 |
| 21 | 123 | Miércoles | 17/10/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 201 | \$ 22.538,33 |
| 21 | 124 | Jueves | 18/10/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 180 | \$ 22.191,71 |
| 21 | 125 | Viernes | 19/10/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 217 | \$ 29.026,47 |
| 21 | 126 | Sábado | 20/10/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 257 | \$ 33.810,26 |
| 21 | 127 | Sabado | 20/10/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 208 | \$ 28.595,74 |
| 21 | 128 | Domingo | 21/10/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 191 | \$ 23.379,03 |
| 22 | 129 | Miércoles | 24/10/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 155 | \$ 19.267,55 |
| 22 | 130 | Jueves | 25/10/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 133 | \$ 17.693,10 |
| 22 | 131 | Viernes | 26/10/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 248 | \$ 32.519,30 |
| 22 | 132 | Sábado | 27/10/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 239 | \$ 31.815,92 |
| 22 | 133 | Sabado | 27/10/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 234 | \$ 31.495,56 |
| 22 | 134 | Domingo | 28/10/2012 | \$ 160,00 | \$ 80,00 | 210 | \$ 28.119,61 |
| | | | TOTALES | | | 18953 | \$ 2.426.369,54 |

Cambio en la tabla de precios

| Sem | Func | Día | Fecha | Max | Min | Espec | Tot.Rec. |
|------------|-------------|------------|--------------|------------|------------|--------------|-----------------|
| 23 | 135 | Miércoles | 31/10/2012 | 180 | \$ 90,00 | 193 | \$ 23.864,88 |
| 23 | 136 | Jueves | 01/11/2012 | 180 | \$ 90,00 | 160 | \$ 23.697,44 |
| 23 | 137 | Viernes | 02/11/2012 | 180 | \$ 90,00 | 238 | \$ 35.766,37 |
| 23 | 138 | Sábado | 03/11/2012 | 180 | \$ 90,00 | 227 | \$ 35.490,96 |
| 23 | 139 | Sabado | 03/11/2012 | 180 | \$ 90,00 | 221 | \$ 32.744,40 |
| 23 | 140 | Domingo | 04/11/2012 | 180 | \$ 80,00 | 235 | \$ 29.197,39 |
| 24 | 141 | Miércoles | 07/11/2012 | 180 | \$ 90,00 | 111 | \$ 16.920,17 |
| 24 | 142 | Jueves | 08/11/2012 | 180 | \$ 90,00 | 39 | \$ 5.620,23 |
| 24 | 143 | Viernes | 09/11/2012 | 180 | \$ 90,00 | 164 | \$ 24.948,24 |
| 24 | 144 | Sábado | 10/11/2012 | 180 | \$ 90,00 | 192 | \$ 28.982,80 |
| 24 | 145 | Sabado | 10/11/2012 | 180 | \$ 90,00 | 192 | \$ 28.542,67 |
| 24 | 146 | Domingo | 11/11/2012 | 180 | \$ 90,00 | 144 | \$ 21.116,50 |
| 25 | 147 | Miércoles | 14/11/2012 | 180 | \$ 90,00 | 107 | \$ 14.352,40 |
| 25 | 148 | Jueves | 15/11/2012 | 180 | \$ 90,00 | 124 | \$ 16.975,57 |
| 25 | 149 | Viernes | 16/11/2012 | 180 | \$ 90,00 | 182 | \$ 26.896,49 |
| 25 | 150 | Sábado | 17/11/2012 | 180 | \$ 90,00 | 205 | \$ 29.538,64 |
| 25 | 151 | Sabado | 17/11/2012 | 180 | \$ 90,00 | 205 | \$ 30.379,39 |
| 25 | 152 | Domingo | 18/11/2012 | 180 | \$ 90,00 | 222 | \$ 30.546,21 |
| 26 | 153 | Miércoles | 21/11/2012 | 180 | \$ 90,00 | 150 | \$ 21.187,54 |
| 26 | 154 | Jueves | 22/11/2012 | 106,96 | \$ 106,96 | 286 | \$ 30.888,00 |

| | | | | | | | |
|----|-----|-----------|------------|----------------|-----------|-------------|------------------------|
| 26 | 155 | Viernes | 23/11/2012 | 180 | \$ 90,00 | 204 | \$ 31.357,79 |
| 26 | 156 | Sábado | 24/11/2012 | 180 | \$ 90,00 | 232 | \$ 33.379,38 |
| 26 | 157 | Sabado | 24/11/2012 | 180 | \$ 90,00 | 199 | \$ 29.146,03 |
| 26 | 158 | Domingo | 25/11/2012 | 180 | \$ 90,00 | 263 | \$ 36.342,11 |
| 26 | 159 | Domingo | 25/11/2012 | 180 | \$ 90,00 | 103 | \$ 13.994,34 |
| 27 | 160 | Miércoles | 28/11/2012 | 180 | \$ 90,00 | 132 | \$ 20.487,63 |
| 27 | 161 | Jueves | 29/11/2012 | 106,96 | \$ 106,96 | 286 | \$ 30.888,00 |
| 27 | 162 | Viernes | 30/11/2012 | 180 | \$ 90,00 | 247 | \$ 36.041,97 |
| 27 | 163 | Sábado | 01/12/2012 | 180 | \$ 90,00 | 213 | \$ 32.819,54 |
| 27 | 164 | Sabado | 01/12/2012 | 180 | \$ 90,00 | 205 | \$ 30.861,82 |
| 27 | 165 | Domingo | 02/12/2012 | 180 | \$ 90,00 | 195 | \$ 28.187,22 |
| 28 | 166 | Miércoles | 05/12/2012 | 106,96 | \$ 106,96 | 286 | \$ 30.888,00 |
| 28 | 167 | Jueves | 06/12/2012 | 180 | \$ 90,00 | 165 | \$ 24.663,52 |
| 28 | 168 | Viernes | 07/12/2012 | 180 | \$ 75,00 | 233 | \$ 34.362,89 |
| 28 | 169 | Sábado | 08/12/2012 | 180 | \$ 90,00 | 238 | \$ 36.023,82 |
| 28 | 170 | Sabado | 08/12/2012 | 180 | \$ 90,00 | 266 | \$ 39.101,40 |
| 28 | 171 | Domingo | 09/12/2012 | 180 | \$ 90,00 | 233 | \$ 34.728,17 |
| | | | | TOTALES | | 7297 | \$ 1.030.929,92 |

| RESULTADOS | | | | | |
|------------|-----------|----------|--------------|-----------|-----|
| ECONÓMICOS | | | ESPECTADORES | | |
| Promedios | | | Promedios | | |
| Diarios | Miércoles | 16248,62 | Diarios | Miércoles | 132 |
| | Jueves | 18367,91 | | Jueves | 148 |
| | Viernes | 26484,90 | | Viernes | 201 |
| | Sábado | 29023,30 | | Sábado | 215 |
| | Domingo | 23012,35 | | Domingo | 180 |
| Semanal | Semana 1 | 10242,30 | Semanal | Semana 1 | 84 |
| | Semana 2 | 11212,44 | | Semana 2 | 90 |
| | Semana 3 | 16262,47 | | Semana 3 | 131 |
| | Semana 4 | 21349,56 | | Semana 4 | 173 |
| | Semana 5 | 17729,17 | | Semana 5 | 143 |
| | Semana 6 | 21208,32 | | Semana 6 | 170 |
| | Semana 7 | 22508,93 | | Semana 7 | 174 |
| | Semana 8 | 25696,33 | | Semana 8 | 194 |
| | Semana 9 | 27752,98 | | Semana 9 | 210 |
| | Semana 10 | 22238,72 | | Semana 10 | 172 |
| | Semana 11 | 25280,03 | | Semana 11 | 208 |
| | Semana 12 | 28741,49 | | Semana 12 | 226 |
| | Semana 13 | 25423,57 | | Semana 13 | 201 |

| | | | | | |
|---------|-----------------|------------|---------|-----------------|-------|
| | Semana 14 | 24248,64 | | Semana 14 | 189 |
| | Semana 15 | 22991,17 | | Semana 15 | 173 |
| | Semana 16 | 21268,06 | | Semana 16 | 163 |
| | Semana 17 | 25247,59 | | Semana 17 | 194 |
| | Semana 18 | 20670,20 | | Semana 18 | 159 |
| | Semana 19 | 24131,99 | | Semana 19 | 194 |
| | Semana 20 | 27468,27 | | Semana 20 | 234 |
| | Semana 21 | 26590,26 | | Semana 21 | 209 |
| | Semana 22 | 26818,51 | | Semana 22 | 203 |
| | Semana 23 | 30126,91 | | Semana 23 | 212 |
| | Semana 24 | 21021,77 | | Semana 24 | 140 |
| | Semana 25 | 24781,45 | | Semana 25 | 174 |
| | Semana 26 | 28042,17 | | Semana 26 | 205 |
| | Semana 27 | 29881,03 | | Semana 27 | 213 |
| | Semana 28 | 33294,63 | | Semana 28 | 237 |
| | De la Temporada | 23651,03 | | De la Temporada | 181 |
| | Absolutos | | | Absolutos | |
| Diarios | | | Diarios | | |
| | Miércoles | 438712,76 | | Miércoles | 3560 |
| | Jueves | 514301,34 | | Jueves | 4134 |
| | Viernes | 741577,23 | | Viernes | 5617 |
| | Sábado | 1625304,62 | | Sábado | 12017 |
| | Domingo | 736395,04 | | Domingo | 5750 |
| Semanal | | | Semanal | | |
| | Semana 1 | 51211,48 | | Semana 1 | 419 |
| | Semana 2 | 67274,61 | | Semana 2 | 541 |
| | Semana 3 | 97574,84 | | Semana 3 | 783 |
| | Semana 4 | 128097,34 | | Semana 4 | 1039 |
| | Semana 5 | 106375,00 | | Semana 5 | 857 |
| | Semana 6 | 148458,26 | | Semana 6 | 1189 |
| | Semana 7 | 135053,59 | | Semana 7 | 1043 |
| | Semana 8 | 154178,00 | | Semana 8 | 1161 |
| | Semana 9 | 166517,88 | | Semana 9 | 1262 |
| | Semana 10 | 133432,29 | | Semana 10 | 1030 |
| | Semana 11 | 151680,17 | | Semana 11 | 1250 |
| | Semana 12 | 172448,93 | | Semana 12 | 1356 |
| | Semana 13 | 152541,40 | | Semana 13 | 1204 |
| | Semana 14 | 145491,83 | | Semana 14 | 1132 |
| | Semana 15 | 137947,03 | | Semana 15 | 1039 |
| | Semana 16 | 127608,37 | | Semana 16 | 975 |
| | Semana 17 | 171262,74 | | Semana 17 | 1318 |
| | Semana 18 | 124021,21 | | Semana 18 | 954 |
| | Semana 19 | 168923,93 | | Semana 19 | 1355 |
| | Semana 20 | 164809,59 | | Semana 20 | 1401 |

| | | | |
|-----------------|------------|-----------------|-------|
| Semana 21 | 159541,54 | Semana 21 | 1254 |
| Semana 22 | 160911,04 | Semana 22 | 1219 |
| Semana 23 | 180761,44 | Semana 23 | 1274 |
| Semana 24 | 126130,61 | Semana 24 | 842 |
| Semana 25 | 148688,70 | Semana 25 | 1045 |
| Semana 26 | 196295,19 | Semana 26 | 1437 |
| Semana 27 | 179286,18 | Semana 27 | 1278 |
| Semana 28 | 199767,80 | Semana 28 | 1421 |
| De la Temporada | 4056290,99 | De la Temporada | 31078 |

Caudal de espectadores de la Plaza (Promedios):

Diarios: 16058

Semanales: 80290

De la Temporada: 3051026

Anexo 19: Constitución del CTA (Teatros miembros de ARTEI)

| ID | Teatros ⁸⁴ | Capacidad |
|----|---------------------------|-----------|
| 1 | Actor S Studio | 120 |
| 2 | Andamio 90 | 190 |
| 3 | Anfitrión | 130 |
| 4 | Apacheta | 50 |
| 5 | Abasto Social Club | 100 |
| 6 | Abre Teatro ⁸⁶ | 40 |
| 7 | Beckett Teatro | 88 |
| 8 | Belisario | 58 |
| 9 | Boedo XXI | 80 |
| 10 | Cara a Cara | 70 |
| 11 | CC Raíces | 60 |
| 12 | Circuito Barracas | 90 |
| 13 | Corrientes Azul | 80 |
| 14 | Crisol Teatro | 40 |
| 15 | Club de Trapecistas | 350 |
| 16 | Del Pasillo | 100 |
| 17 | Del Pueblo | 284 |
| 18 | De la Fabula | 100 |
| 19 | Del Borde | 70 |
| 20 | El Astrolabio | 60 |
| 21 | El Búho | 152 |
| 22 | El Celcit | 50 |
| 23 | El Vitral | 200 |
| 24 | El Duende | 50 |
| 25 | El Espión | 80 |
| 26 | El Excéntrico de la 18 | 150 |
| 27 | El Fino | 48 |
| 28 | El Colonial | 150 |
| 29 | Elkafka | 150 |
| 30 | El Portón de Sánchez | 230 |
| 31 | El Camarín de las Musas | 80 |
| 32 | El Piccolino | 100 |
| 33 | Entretelones | 50 |

| ID | Teatros | Capacidad |
|----|-------------------------------|-----------|
| 41 | La Carpintería ⁸⁵ | 110 |
| 42 | La Carbonera | 80 |
| 43 | La Galera | 120 |
| 44 | La Maravillosa | 30 |
| 45 | La Mascara | 200 |
| 46 | La Otra Orilla | 180 |
| 47 | La Ranchería | 50 |
| 48 | La Ratonera | 80 |
| 49 | La Salita | 40 |
| 50 | La Scala De San Telmo | 70 |
| 51 | La Tertulia | 70 |
| 52 | Madera De Sueños | 70 |
| 53 | ½ Mundo | 50 |
| 54 | Noavestruz | 70 |
| 55 | Teatro de Flores | 40 |
| 56 | Taller del Ángel | 120 |
| 57 | Templum | 60 |
| 58 | Timbre 4 | 70 |
| 59 | Pan y Arte ⁸⁷ | 150 |
| 60 | Pata de Ganso | 60 |
| 61 | Patio de Actores | 50 |
| 62 | Payro | 217 |
| 63 | Sportivo Teatral | 170 |
| 64 | Silencio de negras | 50 |
| 65 | Teatro Empire ⁸⁸ | 300 |
| 66 | Teatro Ciego | 100 |
| 67 | UPB | 200 |
| 68 | Vera Vera Teatro | 50 |
| 69 | La mueca ⁸⁹ | 160 |
| 70 | Imboccalupo | 100 |
| 71 | Código Montesco ⁹⁰ | 200 |
| 72 | Teatro Orfeo | 30 |
| 73 | Caliban | 180 |

⁸⁴ Excepto en los casos mencionados el resto de la información fue relevada de:

http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/teatro/pdf/lista_de_salas_09.pdf

⁸⁵ <https://saquenunapluma.wordpress.com/2010/06/09/la-carpinteria-teatro-inaugura-una-nueva-sala-en-el-abasto/>

⁸⁶ <http://clubdearte.blogspot.com.ar/2012/11/sala-de-ensayo-es-un-espacio-libre-de.html>

⁸⁷ <http://www.panyarte.com.ar/info.php?pag=2796>

⁸⁸ <http://www.teatroempire.com/2010/05/caracteristicas-equipamiento.html>

⁸⁹ <http://www.alternivateatral.com/espacio3321-teatro-la-mueca>

⁹⁰ <http://www.alternivateatral.com/espacio3034-codigo-montesco-teatroresto>

| | | |
|----|-------------------|-----|
| 34 | Espacio Abierto | 60 |
| 35 | Espacio Aguirre | 70 |
| 36 | Espacio Ecléctico | 200 |
| 37 | Espacio Callejón | 100 |
| 38 | Fraymocho | 160 |
| 39 | IFT | 280 |
| 40 | Korinthio Teatro | 70 |

| | | |
|----|-----------------------------|-----|
| 74 | El Extranjero ⁹¹ | 60 |
| 75 | La Voltereta | 50 |
| 76 | El Bululu | 130 |
| 77 | El Popular ⁹² | 180 |
| 78 | La Clac | 70 |
| 79 | El Ópalo | 60 |
| 80 | El Estepario ⁹³ | 50 |

| |
|---------------------------------|
| CAPACIDAD PROMEDIO DE SALA: 108 |
|---------------------------------|

⁹¹ <http://www.alternivateatral.com/espacio2997-el-extranjero>

⁹² <http://www.teatroelpopular.com.ar/>

⁹³ <http://www.alternivateatral.com/espacio4619-el-estepario-teatro>