

Universidad de Buenos Aires  
Facultad de Ciencias Económicas  
Escuela de Estudios de Posgrado  
Maestría en Administración de Organizaciones  
del Sector Cultural y Creativo

**Andrés R. Lifschitz**



**Presencia de las  
dramaturgias  
latinoamericanas en el  
teatro comercial de arte  
actual de la Ciudad de  
Buenos Aires**

Autor: **Andrés R. Lifschitz**

Título: **Presencia de las dramaturgias latinoamericanas en el teatro comercial de arte actual de la Ciudad de Buenos Aires**

Tutor: **Ana Wortman**

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Económicas,  
Escuela de Estudios de Posgrado

Maestría en Administración de Organizaciones del Sector Cultural y  
Creativo

2016

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
Metodología	8
Descripción	9
CAPÍTULO I. El teatro comercial porteño y la globalización en la postdictadura	12
Definición y desarrollo histórico del teatro comercial de arte	12
Caracterización del teatro comercial de arte en la postdictadura	19
Sucursalización durante el neoliberalismo y el postneoliberalismo	25
CAPÍTULO II. Mapa del teatro comercial de arte en los años 2012 y 2013	30
Introducción a la cartografía del teatro comercial de Buenos Aires	30
A. Mapa de la producción comercial	32
A.1. Mapa de la oferta teatral empresarial de 2012	32
A.2. Mapa de la oferta teatral empresarial de 2013	34
A.3. Mapa agregado de 2012 y 2013	36
A.4. Mapa de las dramaturgias latinoamericanas presentes	37
B. Hacia un mapa de los públicos del teatro comercial de arte	41
B.1. Antecedentes del período 2012-2013	41
B.2. Espectadores para las dramaturgias latinoamericanas en 2012	43
B.3. Espectadores para las dramaturgias latinoamericanas en 2013	44
B.4. Los consumos agregados de 2012 y 2013	44
C. Mapa internacional de la gestión de derechos de autor	46
CAPÍTULO III. La diversidad cultural en el mapa del teatro comercial de arte	51
Introducción	51
Diversidad cultural y diversidad de mercado	56
Diversidad, valor y responsabilidad cultural empresarial	58
Sobre la relación entre el Estado y los empresarios teatrales	63
CONCLUSIONES	68
APÉNDICES	72
BIBLIOGRAFÍA	106

# INTRODUCCIÓN

*En definitiva, solo existe buen y mal teatro.*

CARLOS ROTTEMBERG

*Menos valor tiene el canto de la copla  
que la voluntad de existir y de ser coplero.*

RODOLFO KUSCH

EL PRESENTE TRABAJO abordará la relación entre las dramaturgias latinoamericanas y el teatro comercial de arte de la Ciudad de Buenos Aires, acotándose al sector central de distribución de la producción comercial. Esta última categoría, que describe a los proyectos del teatro empresarial cuyos objetivos artísticos y económicos buscan un equilibrio, también fue conocida como teatro profesional y se originó en los comienzos de la industrialización teatral. A lo largo del siglo XX este sector de la producción ha ganado un amplio desarrollo artístico y comercial que se vio marcado por la recuperación de la democracia, alcanzada en 1983.

La pregunta central de este trabajo es cómo se distribuye el mercado de las dramaturgias en la Ciudad de Buenos Aires desde el punto de vista del origen regional de los autores en la actualidad. Esta pregunta abre la necesidad de diseñar un mapa del teatro comercial del sector central de la avenida Corrientes, entre Callao y Esmeralda, que describa la circulación de las producciones y de los espectadores con relación al origen geográfico de sus dramaturgias. Para esto se seleccionaron los años 2012 y 2013, debido a que entre 2005 y estos años se desarrolló un período de gran crecimiento del teatro comercial cuyas cifras de espectadores alcanzaron su mayor marca en 2011, y en los siguientes años se mantuvieron estables. Una vez diseñado este mapa y abordado su contexto histórico, se analizarán posibles bases conceptuales para el desarrollo de políticas y de acciones que faciliten el sostenimiento y la profundización de la diversidad existente en el teatro comercial, mediante los aportes de la economía de la cultura, haciendo foco en las acciones de fomento de la circulación de las dramaturgias latinoamericanas en la avenida Corrientes.

En el primer orden de interrogantes que parten de esta pregunta central, se encuentran los siguientes: ¿cómo ha sido el desarrollo histórico de las dramaturgias latinoamericanas en la

avenida Corrientes? ¿Cómo se desarrolló el teatro comercial de arte a lo largo de la postdictadura? ¿Cómo es la distribución de las dramaturgias latinoamericanas no argentinas en el teatro comercial de arte actual?<sup>1</sup> ¿Cómo se desarrolló, durante el siglo XX, el trabajo de los agentes literario-teatrales con los dramaturgos de la región y de los países centrales? ¿Cómo es la circulación de las dramaturgias latinoamericanas en las otras plazas comerciales de la región?

En un segundo orden de interrogantes que surgen de la pregunta central, se destacan los siguientes: ¿Qué políticas y acciones se han desarrollado para fomentar la producción o la demanda en el teatro de la Ciudad de Buenos Aires? ¿Qué actores públicos o privados han intervenido en ellas? ¿Cómo ha sido su interacción? ¿Cuáles son las especificidades del hecho teatral necesarias a considerar para el desarrollo de una historia económica del teatro porteño y nacional?

Esta investigación comienza desarrollando un análisis histórico que abarca el actual período democrático argentino que se inicia en 1983 y se centra en el subperíodo que se da luego de la crisis de 2001. Este análisis buscará funcionar como contexto para dar respuesta al interrogante central de esta tesis que se enfoca en el comportamiento de la variable del origen de los dramaturgos en el sector central de distribución del teatro comercial de arte de la Ciudad de Buenos Aires en la actualidad.

Para poner el foco de esta tesis en la situación presente, se realizará el mapeo de las dramaturgias que circularon en la cartelera central del teatro empresarial de la Ciudad de Buenos Aires en el bienio 2012-2013 ya comentado, tomando como eje de la investigación el origen de los dramaturgos.

Las artes, la cultura y el mercado suelen entrecruzarse y producir giros complejos en sus relaciones que superan a las reglas tradicionales del mercado. A su vez, el teatro como hecho vivo se distancia de las normas de lo tecnovivial. La característica convivial<sup>2</sup> del teatro lo distingue de las lógicas de consumo de las otras industrias con las que converge y compite por público y contenidos. Y es a su vez esta condición intrínseca y epistemológica del convivio la que señala que cualquier análisis serio del campo teatral solo puede avanzar entendiendo al teatro como un hecho que sucede en vivo y precisa ser pensado a partir de la vivencia. Es decir que,

---

<sup>1</sup> Por supuesto que este interrogante incluye la necesidad de saber cómo se distribuyen los públicos con relación a las dramaturgias nacionales y latinoamericanas.

<sup>2</sup> Con relación al concepto de “convivio”, ver: Jorge DUBATTI, “El teatro como acontecimiento”, en *Introducción a los estudios teatrales*, Atuel, Buenos Aires, 2012.

contrariamente a ciertas tradiciones de la crítica y la teatrología, solo es posible analizar el teatro de cualquiera de los sistemas de producción viendo sus obras.

La única posibilidad de espectral la producción de poiesis es en vivo. Si bien este trabajo dista en sus fines de hacer una crítica de las poéticas del teatro comercial de arte, o de sus puestas basadas en dramaturgias latinoamericanas o de cualquier origen, esta condición de la expectación de poiesis cobra sentido en el presente análisis, orientado al estudio del mercado teatral porteño y a las posibilidades de fomentar su diversidad, si retomamos la frase del epígrafe del gran filósofo argentino Rodolfo Kusch, según la cual es más significativa la voluntad del creador que la creación en sí misma. La voluntad de existir de un dramaturgo o de cualquier teatrista, así como la de un coplero, tiene directa relación con el convivio y la expectación de la producción de su poiesis. De alguna forma, el análisis de Kusch para las ciencias folklóricas se aplica y se torna fundamental para toda interpretación de las artes escénicas, dado que para analizar críticamente la actividad de un sector (en este caso, el teatro comercial de arte) es preciso ver sus producciones y conocer desde adentro su mapa.

Según el empresario Carlos Rottemberg, durante estos treinta años de democracia se han ablandado los límites entre el teatro comercial y el independiente. El desarrollo del teatro comercial de arte ha sido sin dudas un factor fundamental en este angostamiento de los límites.<sup>3</sup>

## Metodología

La cartografía cultural oficiará a su vez de estructura metodológica en esta tesis. Tanto los datos cuantitativos como los debates de carácter cualitativo del presente trabajo, serán analizados como parte del mapa del teatro comercial de arte en el sector central de la avenida Corrientes, en el bienio estudiado. Esta cartografía se representa en la comparación de los flujos de proyectos basados en dramaturgias latinoamericanas hacia el sector definido con la de aquellos basados en dramaturgias de los países centrales que se estrenan en esa misma área geográfica. Esa comparativa se acota a un área geográfica de Corrientes y sucede en un tiempo definido, y es por eso que precisa de un contexto que la anteceda y de una proyección que le de sentido.

---

<sup>3</sup> También fue imprescindible para esta modificación el desarrollo del teatro independiente durante la postdictadura, con la proliferación de espectáculos y salas, principalmente concentrados en los barrios de Abasto, Almagro y Villa Crespo.

Se trata de una investigación de corte exploratorio ya que no se encuentran antecedentes sobre el tema y los datos fueron aportados por fuentes primarias y secundarias. Las fuentes primarias fueron las entrevistas presenciales y telefónicas realizadas con los productores Sebastián Blutrach (Teatro Picadero y Blutrach Producciones), Carlos Rottemberg (Multiteatro), Lino Patalano (Teatro Maipo), Julio Gallo (Teatro Astral), Roberto Bisogno (Teatro Apolo y La Comedia), Ariel Stolier (Grupo La Plaza); investigadores como el doctor Jorge Dubatti, director del Instituto de Artes del Espectáculo (IAE) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y coordinador del Área de Investigación en Ciencias del Arte (AICA) del Centro Cultural de la Cooperación (CCC); Rubens Bayardo, docente e investigador en Economía de la Cultura, Políticas Culturales y Gestión Cultural en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), director del Programa de Antropología de la Cultura en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, y de la Carrera de Especialización en Gestión Cultural y Políticas Culturales del Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES) de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM); Ezequiel Obregón, investigador del IAE-UBA y el AICA-CCC; Beatriz Mosquera, de la Comisión de Teatro de la Sociedad General de Autores de la Argentina (Argentores); Brenda Berstein, secretaria de la Asociación Argentina de Empresarios Teatrales (AADET), docente del Conservatorio Superior de Música de la Ciudad de Buenos Aires Astor Piazzolla y promotora de la Diplomatura en Dramaturgias de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA; Dana Zilberman, docente de la Carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA; Natalia Calcagno, ex directora nacional de Industrias Culturales del Ministerio de Cultura de la Nación; y los dramaturgos Mauricio Kartun, Roberto Perinelli y Matías Del Federico. Las fuentes secundarias fueron las bases de datos de [alternativateatral.com](http://alternativateatral.com) y las listas anuales de espectáculos en circulación y los datos de espectadores facilitados por AADET.

## Descripción

El primer capítulo se enfocará en la contextualización del mapa a desarrollar, en el marco general de la postdictadura. Este período de la historia argentina se inicia en 1983 y llega hasta la actualidad. Dentro de estas más de tres décadas se focalizará el análisis de los procesos de sucursalización, ejercidos desde las casas matrices de los países centrales, en los años posteriores

a 2001, durante el postneoliberalismo. En estos años el teatro comercial de arte aumentó sus propuestas de calidad y sus cantidades de espectadores en forma creciente.

En el segundo capítulo se desarrolla el mapa de la oferta del sector central de la avenida Corrientes, en su recorrido desde la avenida Callao hasta Esmeralda, tomando el interrogante central de esta tesis y enmarcándolo en los espectáculos no infantiles, caracterizables según sus objetivos como teatro comercial de arte, en línea con la categoría histórica del teatro profesional. Es decir que se descartan de dicho mapa los espectáculos de música, infantiles, de revistas, *stand up*, circo, danza y otros géneros no asociados históricamente a esta categoría. En el capítulo se describirá la diversidad de mercado del teatro comercial, según el origen de sus dramaturgos, tomando en cuenta tanto la participación de las dramaturgias latinoamericanas como la presencia de las dramaturgias latinoamericanas y no argentinas entre 2012 y 2013.

A su vez, dicho capítulo abordará a los espectadores del teatro comercial de arte trazando el mismo mapa anterior con relación a los públicos. Si bien se incorporarán los datos de cantidades de espectadores, esta tesis no busca realizar un estudio de mercado sobre las dramaturgias latinoamericanas, sino que pretende iniciar un análisis cartográfico del sector para valorizar las dramaturgias latinoamericanas presentes en el bienio seleccionado, con el fin de arribar a un diagnóstico profundo que posibilite potenciar la diversidad existente en el sector y el rol de Buenos Aires como espacio legitimador de las teatralidades hispanoparlantes en el mundo.

Con motivo de profundizar en el mapa planteado, se introducirá la relación entre los agentes literarios y la circulación de las dramaturgias de los países centrales y de la región en la cartelera porteña. A pesar de la falta de circulación de la información sobre el vínculo de los principales agentes literarios con las casas matrices de las agencias ubicadas principalmente en Nueva York, Londres y París, mediante las fuentes obtenidas se planteará el mapa histórico que describe la actual concentración del sector y la relación de estos agentes con los procesos de sucursalización de las dramaturgias.

Con motivo de introducir el marco teórico principal de este capítulo, a continuación se expone la definición que propone Jorge Dubatti sobre teatro comparado y cartografía teatral:

El teatro comparado es la disciplina que estudia los fenómenos teatrales desde el punto de vista de su manifestación territorial (planeta, continente, país, área, región, ciudad, pueblo, barrio, etc.), por relación y contraste con otros fenómenos territoriales y/o por superación de la territorialidad. Llamamos territorialidad a la consideración del teatro en contextos geográfico-histórico-culturales

singulares. Supraterritorialidad a aquellos aspectos de los fenómenos teatrales que exceden o trascienden la territorialidad. La coronación del teatro comparado es la cartografía teatral, disciplina que elabora mapas específicos del teatro.<sup>4</sup>

El tercer capítulo realiza un recorrido de las principales acciones de fomento de la producción de los sectores privado y público. Estas forman parte del contexto a partir del cual es posible profundizar la inserción de las dramaturgias latinoamericanas en los procesos de sucursalización. La interpretación de este contexto es necesaria para valorizar las dramaturgias latinoamericanas y potenciar la diversidad de mercado en el teatro empresarial porteño. Este capítulo no busca realizar una evaluación concreta sobre qué políticas o qué acciones son más efectivas, sino que pretende analizar las bases teóricas para enriquecer el pensamiento sobre las dramaturgias regionales para potenciar su valor integral y fomentar la diversidad, tomando en cuenta el mapa de las dramaturgias latinoamericanas presentes en la cartelera local y el rol de Buenos Aires en el mapa de la sucursalización de las dramaturgias. Serán centrales para este capítulo los aportes sobre diversidad de mercado realizados por David Throsby, desde la economía de la cultura.

---

<sup>4</sup>J. DUBATTI, "Teatro comparado, cartografía teatral", en *Introducción a los estudios teatrales*, op. cit., p. 105.

# CAPÍTULO I

## EL TEATRO COMERCIAL PORTEÑO Y LA GLOBALIZACIÓN EN LA POSTDICTADURA

### DEFINICIÓN Y DESARROLLO HISTÓRICO DEL TEATRO COMERCIAL DE ARTE

A partir de 2005 el teatro comercial de Buenos Aires inicia un período de crecimiento en el que aumentan sus públicos, sus cantidades de funciones y sus producciones de forma sostenida hasta la actualidad, con un freno en 2009 causado por el cierre de salas durante la temporada central debido a un brote de gripe A. Los procesos de democratización y los logros obtenidos a partir de las demandas sectoriales, plasmadas en la Ley Nacional del Teatro 24.800/97, propiciaron cambios en el mapa teatral nacional y un significativo incremento cuantitativo de la producción teatral concentrado en la Ciudad de Buenos Aires y otros centros de producción nacionales. Si en los primeros años de la década de 1970 la cantidad de espectáculos anuales se aproximaba a unos 300 que circulaban cada año, hoy [alternativateatral.com](http://alternativateatral.com) arroja un cantidad de 2000 espectáculos por año.<sup>5</sup>

Desde 2003 hasta hoy, distintos espectáculos como *Vino de ciruelas* de Arístides Vargas, con Susana Rinaldi, Rita Terranova y Magela Zanotta, y dirección de Manuel González Gil, en el

---

<sup>5</sup> “Según Castagnino, de marzo de 1970 a abril de 1971 se concretaron 85 estrenos nacionales, 27 estrenos nacionales para niños y 191 entre estrenos y reposiciones extranjeras y reposiciones nacionales y extranjeras para adultos y niños, es decir, un total de 303 espectáculos. En el período que va de mayo de 1971 a junio de 1972, el Fondo Nacional de las Artes consigna una merma: 49 estrenos nacionales, 23 estrenos nacionales para niños y 141 estrenos y reposiciones nacionales y extranjeras para adultos y niños, es decir, un total de 213 espectáculos. Cuarenta años después, y más allá de la parcialidad que pueda ofrecer el relevamiento del Fondo Nacional de las Artes, las cifras son muy diferentes y esto habla claramente del desarrollo apabullante que el teatro ha logrado en todo el país en la postdictadura, en especial con la puesta en vigencia de las políticas de gestión del Instituto Nacional del Teatro a partir de 1998. Si partimos de cifras como 2.000 espectáculos teatrales en un año en Buenos Aires, queda claro que esa masa de producción no puede ser acompañada en su totalidad por ningún espectador; no hay cuerpo de crítico o investigador que aguante semejante aluvión. Toda mirada pasa a ser parcial, y para tener una visión más compleja hay que apelar a una polifonía de miradas, cada una con su propio recorte”. En J. DUBATTI, “La escena teatral argentina en el siglo XXI”, en *La cultura argentina hoy. ¡Tendencias!*, Siglo XXI, p. 162.

Teatro Broadway (2003); *Made in Lanús* de Nelly Fernández Tiscornia, con dirección y adaptación de Manuel González Gil, en el Paseo La Plaza (2003); *Houdini, una ilusión musical*, de Gonzalo Demaría, con protagónico de Guillermo Angelelli y dirección de Ricky Pashkus, en el Teatro Metropolitan (2005), con la producción de Carlos Manzi; *Rita, la salvaje*, que repite la misma dupla de autor y director en el Teatro Maipo (2005), con producción de Lino Patalano; *Aeroplanos*, de Carlos Gorostiza (2002), en el Paseo La Plaza; *La felicidad*, con dramaturgia y dirección de Javier Daulte, con Gloria Carrá, Carlos Portaluppi y Luciano Cáceres en el elenco, en el Teatro Regina TSU (2007 y 2008), con producción de GRUS; *Conversaciones con mamá*, de Santiago Carlos Oves; *Días contados y Ella en mi cabeza*, de Oscar Martínez; *33 variaciones*, de Moisés Kaufman; *Más respeto que soy tu madre*, de Hernán Casciari; *Filosofía de vida*, de Juan Villoro; *Bajo terapia*, de Matías Del Federico; *La Nonna*, de Roberto “Tito” Cossa; o la más reciente *Yiya, el musical*, de Osvaldo Bazán, con protagónico de Karina K y dirección de Ricky Pashkus, y distintas obras que si bien fueron producidas por cooperativas independientes (y financiadas por subsidios de los organismos públicos o por festivales) fueron transferidas a salas comerciales, como es el caso de *¿Estás ahí?* de Daulte, *La omisión de la familia Coleman*, *Tercer cuerpo* y *El viento en un violín* de Claudio Tolcachir y la producción de su grupo Timbre 4, nos plantean la necesidad de cuestionarnos si es cierta la afirmación corriente entre teatreros que señala que el teatro comercial actual no deja espacios a los dramaturgias latinoamericanas, y facilita toda su plaza para los textos de autores de Estados Unidos, Reino Unido y, secundariamente, Francia.

Si bien las adaptaciones no son el foco de este trabajo, la hipótesis que plantea la posibilidad de una presencia de las dramaturgias regionales y nacionales más fuerte que la imaginada en el teatro comercial, se ve acompañada por las posibilidades que la sucursalización ha ido abriendo hacia la localización de textos de autores angloparlantes o francófonos. El contrato de *Art*, de la francesa Yasmina Reza (1997), impedía cualquier tipo de modificación en el texto y en la totalidad de la puesta. De hecho, durante los ensayos Mike Gordon, el director, sostuvo distintas discusiones con los actores cuando estos porteñizaban o modificaban el más mínimo detalle en los textos traducidos y adaptados por la agencia literaria F&F, de Fernando Masllorens y Federico González del Pino. En contraste, años después, cuando Javier Daulte adaptó *Filosofía de vida* de Juan Villoro (2011), y modificó el título y aplicó otros cambios estructurales, la agente española del autor, Mercedes Casanovas, decidió continuar representando

el texto de Villoro con la adaptación de Daulte, y se editó así por el sello Interzona, y no en la versión original del autor mexicano, quien se mostró muy satisfecho con los cambios.<sup>6</sup>

Este proceso de desarrollo de las dramaturgias latinoamericanas debe ser enmarcado en la definición de un concepto histórico amplio y a su vez operativo del teatro comercial de arte. Es posible afirmar que desde su concepción histórica el teatro comercial de arte de Buenos Aires está intrínsecamente asociado a las dramaturgias latinoamericanas y que en él habitan dramaturgias del Río de la Plata y la región desde sus comienzos en el siglo XIX.

Si se empieza por tomar la definición operativa según la cual se entiende por teatro comercial de arte a los proyectos cuyos objetivos artísticos empatan en relevancia a los comerciales, esto nos abre camino a un recorrido breve pero contundente en el que no podrían faltar obras como *Cuando los duendes cazan perdices*, del uruguayo Orlando Aldama (1949) en el Teatro Astral; *La fiaca*, con dramaturgia y dirección de Ricardo Talesnik (1967); *Parra*, de Luis Macchi, en el Teatro Ateneo de Carlos Rottemberg; *El caballero de Indias*, de Germán Rozenmacher (1982); *Chúmbale*, de Oscar Viale (1983) en el Teatro Olimpia, con dirección de Raúl Serrano; *Esperando la carroza* y *Locos de contentos* (1991), del también uruguayo Jacobo Langsner; la ya citada *Made in Lanús* (1986), en su primer estreno en el Ateneo, y *Despacio escuela* (1987), ambas de Nelly Fernández Tiscornia y esta última con dirección de Alejandra Boero; *Yepeto*, de Roberto “Tito” Cossa (1987), en el Ateneo; *Los otros papeles*, con dramaturgia y dirección de Carlos Gorostiza, y otras de dramaturgias del resto del mundo. Sería imposible lograr un recorrido abarcativo sin correrse de los fines de esta tesis.

Si bien el teatro comercial no ha sido considerado por la mayor parte de la historiografía teatral, distintos autores han profundizado sobre la presencia del teatro comercial y el comercial de arte en la historia del teatro nacional. Históricamente, el teatro comercial de arte, que forma parte del subsistema de producción privado y comercial, fue denominado como teatro profesional.<sup>7</sup> Fue Jorge Dubatti, en su *Historia del teatro argentino del siglo XX*, quien vinculó la categoría de teatro comercial de arte con lo que históricamente se entendía como teatro profesional. El nombre propuesto por Dubatti busca exponer los objetivos de estos proyectos de

---

<sup>6</sup> Juan VILLORO, “Introducción”, *Filosofía de vida* (<http://goo.gl/N8bqox>).

<sup>7</sup> El docente y productor Gustavo Schraier, en su libro *Laboratorio de producción teatral I*, editado por Atuel, divide el campo de la producción teatral nacional en tres sistemas: el de gestión y financiamiento público, el privado y la coproducción. Dentro del sistema privado analiza la existencia de dos subsistemas: el del teatro comercial y el independiente o alternativo, sobre el que aboca la mayor parte de su libro. Desarrollaremos la definición de Schraier sobre el subsistema teatral comercial más adelante, en el siguiente apartado sobre la caracterización del teatro comercial de arte en la postdictadura, en el presente capítulo.

forma clara, equiparando las metas artísticas con las comerciales, y distanciarlos de aquellas otras propuestas en cuyo balance predominan los fines comerciales.

Oswaldo Pellettieri, en su *Historia del teatro argentino: la segunda modernidad*, y Beatriz Seibel, en su *Antología del teatro argentino*, también buscaron nuevas perspectivas que no asociaran a todo el teatro comercial con lo lisa y llanamente mercantil, poniendo en debate la visión de Luis Ordaz, que entendía como “mercachifles del arte” a quienes trabajaban en el teatro comercial.<sup>8</sup> Pero el análisis específico sobre la relación entre las dramaturgias latinoamericanas y el teatro comercial de arte no cuenta con antecedentes en la historiografía teatral.

A este análisis histórico es preciso sumar la conformación de la Sociedad de Empresarios Teatrales (SADET) el 24 de septiembre de 1918, y reconstituida por tercera vez el 14 de abril de 1989, cuando obtuvo su actual nominación: Asociación Argentina de Empresarios Teatrales (AADET). Bajo la cuatro veces electa gestión de Carlos Rottemberg (2007, 2009, 2011 y 2013) la organización ha logrado un amplio nivel de expansión y federalización y, tal como analizaremos en mayor profundidad en el capítulo III sobre la diversidad en el mapa del teatro comercial de arte, ha realizado aportes significativos al fomento de la actividad teatral mediante una visión de responsabilidad que cuestiona las visiones ortodoxas del mercado.

También sería imposible realizar un recorrido abarcativo de la historia de esta institución sin correrse de los límites de esta tesis. Pero la bibliografía y las fuentes existentes sí permiten establecer hilos temporales según los cuales difícilmente hubiera existido un Carlos Rottemberg sin la transmisión de conocimiento que este recibió de su ex socio Guillermo Bredeston; puentes similares se pueden tejer entre los históricos Chiche Aisenberg y Lito Gordín y Roberto Bisogno (teatros La Comedia y Apolo); entre los mismos empresarios históricos y Daniel Grinbank (Daniel Grinbank Entertainment); entre María Luz Regás, Luis Mottura y Lino Patalano (Teatro Maipo); entre Sebastián Blutrach (Teatro Picadero) y su madre, Ana Jelín; o entre Julio Gallo (Teatro Astral) y su padre, el inmigrante Francisco Gallo, fundador de la sala que actualmente dirige su hijo. Y profundizando en estas transmisiones de conocimiento podríamos llegar hasta Pascual Carcavallo (Teatro El Nacional) o Luis César Amadori (Teatro Maipo). Es sumamente relevante poder relevar el conocimiento alcanzado y transmitido por las distintas generaciones de empresarios como parte de la geografía humana y del mapa teatral de la Ciudad de Buenos Aires y de toda la Argentina.

---

<sup>8</sup> Luis ORDAZ, *Teatro en el Río de la Plata. Desde sus comienzos hasta nuestros días*, Futuro, Buenos Aires, 1946.

El dramaturgo, coordinador de Comisiones de Argentores y miembro de la Fundación Somigliana Para el Estímulo del Autor Teatral, Roberto Cossa, describe así al empresario Carlos Rottemberg:

Lo llamo fundamentalista de los teatros por esa obsesión de Carlos de abrir salas. Es un tipo íntegro, coherente. Un empresario que logró romper esa diferencia entre comercial e independiente, esa división sectorial, de los viejos tiempos. Era un chico de diecisiete años cuando tomó la dirección del Teatro Ateneo. Nos convocó a Gorostiza, a Somigliana y a mí para hablar de su proyecto. Pensamos que podíamos transmitirle nuestra experiencia. Nos encontramos con que aquel pibe ya sabía más que nosotros del “negocio” del teatro. Se convirtió en EL empresario, pero sigue teniendo algo de aquel chico. Yo desprecio mucho a los empresarios que ganan plata con el consumidor argentino y las ganancias las invierten en Miami. Lo que Carlos gana en el teatro lo convierte en más teatro. Insisto: es un fundamentalista de los teatros.

Esta descripción sobre Rottemberg encierra, casi de modo enigmático, la transmisión de conocimientos y el acercamiento al mapa teatral que ese joven ya había recibido de otros empresarios y artistas del cine y del teatro. Esta transmisión de conocimientos conduce a la necesidad de analizar el lugar del teatro comercial de arte en la historia del teatro nacional.

Desde los inicios de la historiografía teatral hasta los trabajos de Pellettieri, la periodización de la historia del teatro porteño del siglo XX contó con unos primeros años llamados “época de oro”, de marcado tono europeizante, en los que el gran dramaturgo uruguayo Florencio Sánchez fue la figura central y Gregorio de Laferrère fue otra figura sumamente significativa. A la prematura muerte de Sánchez en 1909 continuaron años descriptos como una etapa de “mercantilización” en los que el teatro nacional fue emparentado con lo chabacano y lo mercantil e industrial, de forma prejuiciosa y acrítica. Estos años coinciden con los inicios de la democracia (con el voto masculino) y con el gran aporte del sainete criollo desde el Río de la Plata hacia el mundo. Armando Discépolo escribe y estrena en 1928 *Stefano* y Alberto Vaccarezza alcanza las mil funciones continuas, en el mismo Teatro El Nacional y con el mismo elenco de la compañía Lamarque-Charmiello con *El conventillo de la Paloma*. Ambas obras continúan hoy siendo estrenadas. Desde estos primeros años Dubatti destaca la posibilidad ya nombrada de distinguir (de forma ideal) entre lo que se llamó teatro profesional de arte —hoy

descrito por este autor en términos más directos como teatro comercial de arte— y el teatro lisa y llanamente comercial.

En 1930 Leónidas Barletta funda el Teatro del Pueblo, que da inicio al movimiento independiente que marcará tanto al teatro nacional como al latinoamericano. Su eje de trabajo se ve significativamente influenciado por la dramaturgia de Roberto Arlt y por la importación de autores europeos que son estrenados por primera vez en la Argentina, como Samuel Beckett y Eugène Ionesco. El movimiento independiente abarca, además del Teatro del Pueblo, a distintos grupos, como el Juan B. Justo, el Idish Folks Theater (IFT) y La Máscara, que continuaron su trabajo en los períodos siguientes. Estas etapas estuvieron marcadas por lo que Dubatti describe como una “subjetividad golpista latente” durante todo el siglo XX en la Argentina, y sus seis principales consecuencias nefastas sobre la vida humana y la construcción civil, social e institucional de la democracia fueron los golpes militares, cívicos y clericales de 1930, 1942, 1955, 1962, 1966 y 1976. A su vez, los gobiernos antiperonistas y peronistas, en distintas y reiteradas ocasiones, persiguieron a actores y actrices, censuraron a empresarios y clausuraron salas. Desde ya que este contexto histórico afectó al teatro independiente, al comercial de arte y al de titularidad y producción pública, perjudicando a cada sector en distintas medidas.

En esos años, la dramaturga María Luz Regás estrenó sus primeras obras, muchas de ellas con Juan Reforzo, hijo de Lola Membrives. A lo largo de su carrera, Regás y su hermana Julia tradujeron al español y adaptaron textos como *La señora Ana luce sus medallas*, del británico James M. Barrie, que circuló en el Teatro Solís de Montevideo, *El rinoceronte*, del rumano Eugène Ionesco, y la versión porteña de *Becket o el honor de Dios*, de Jean Anouilh, estos últimos en el entonces Teatro Municipal General San Martín.

Desde la creación de la empresa Argentina Sono Films en 1933, que produjo las primeras películas comerciales nacionales, la interacción con la industria audiovisual fue significativa y creció mediante el intercambio de contenidos con el teatro comercial y comercial de arte y la competencia y la complementación en el desarrollo de públicos. El ya nombrado autor, productor y director Luis César Amadori fue un pionero en la complementación entre las artes escénicas y las restantes industrias culturales que se desarrollaron en la época. Las investigadoras Dana

Zylberman y Lucía Riva han producido interesantes materiales sobre la interacción que Amadori generó entre teatro, tango y cine.<sup>9</sup>

Décadas después, la televisión planteará nuevas dinámicas de competencia y convergencia entre lo teatral como hecho artesanal y vivo o convivial, y lo industrial y tecnovivial, que han sido desarrolladas por Dubatti.<sup>10</sup> En estos años la figura de mayor relevancia en el cruce de medios fue el locutor y empresario multimedios Alejandro Romay.<sup>11</sup> Fue este empresario quien realizó la versión local de *Hair*.

Tanto Amadori como Romay se adueñaron de salas comerciales relevantes en el mapa del teatro comercial como el Maipo y El Nacional. Un tercer empresario involucrado en el cine, el teatro y la televisión, que inició su carrera después que Amadori y se asoció en proyectos teatrales y televisivos con Romay, fue Daniel Tinayre, quien empezó su carrera como director y autor cinematográfico, y luego incursionó reiteradas veces en la dirección y producción teatral, sin llegar a poseer ni administrar salas. Hoy los empresarios teatrales, dada la particularidad del teatro como hecho artesanal y vivo en el marco de la organización actual de las industrias culturales y sus consumos, ya no cruzan de esa misma forma los campos de actividad conviviales y tecnoviviales.

La segunda mitad del siglo se vio transversalmente signada por las dos dictaduras más sangrientas de la historia nacional y el accionar de la Alianza Anticomunista Argentina (Triple A), que llevaron al exilio y a la penuria económica a distintos artistas y grupos, además del bombardeo contra el Teatro El Picadero y el cierre de salas en todo el país. Muy a pesar de las violaciones de los derechos humanos, civiles y culturales, junto con la profundización o formalización democrática alcanzada y con la indudable pasión nacional por las artes escénicas, el campo teatral porteño vivió durante el siglo XX un desarrollo intenso y un crecimiento de su institucionalización en el más amplio sentido (sindical, formativo, legislativo, etc.) hasta llegar a ser hoy más que viable la posibilidad de comprender a la Ciudad de Buenos Aires como la capital internacional del teatro hispanoparlante.<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> Lucía RODRÍGUEZ RIVAS, Cine, revista, música: la industria cultural en las primeras películas de Luis César Amadori (<http://goo.gl/8iDJoM>).

Dana ZYLBERMAN, Hacia la construcción de una industria cultural argentina en la década de 1930: el caso de Luis César Amadori (<http://goo.gl/vxFGpE>).

<sup>10</sup> J. DUBATTI, "El teatro como acontecimiento", en *Introducción a los estudios teatrales*, op. cit.

<sup>11</sup> Su historia ha sido plasmada en la biografía *Memorizar*.

<sup>12</sup> Según Dubatti, "actualmente desde la política oficial se trabaja para la designación de Buenos Aires 'como capital teatral del mundo hispánico' y sin duda, por su rica producción, tiene derecho a integrar el cuadro de las cinco grandes

En la década de 1960 la ya nombrada María Luz Regás y su pareja, el actor, director y empresario Luis Mottura, formaron la dupla de productores que llevó adelante el Teatro Regina, cuya vasta productividad incluye obras que modificaron el campo teatral nacional, como *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, del estadounidense Edward Albee, y *Mi querido mentiroso*, del también norteamericano Jerome Kilty.

Mottura y Regás produjeron y programaron en el Regina obras de dramaturgos nacionales como *El inglés*, de Juan Carlos Gené, con Pepe Soriano en el elenco; *Los días de Julián Bisbal*, de Roberto Cossa; *Hablemos a calzón quitado*, de Guillermo Gentile; *Los japoneses no esperan*, de Ricardo Talesnik, con dirección de David Stivel; *El avión negro*, de Germán Rozenmacher (1970); *Matar el tiempo*, de Carlos Gorostiza; o *El gran deschave*, de Sergio De Cecco y Armando Chulak (1975). También incluyeron la obra *Tango*, del polaco Slawomir Mrozek (1968), y *OK*, del venezolano Isaac Chocrón Serfaty. Lino Patalano describe al Regina como una “usina cultural” a la que llegaban obras de distintos países. Regás y Mottura buscaron destinar su programación al público de la avenida Santa Fe de los años 60, que hoy podría ser clasificado como *target* “ABC1”. Patalano, quien se formó desde sus dieciocho años en el Regina, es uno de los principales productores comerciales de la actualidad y desde 1994 es dueño del Teatro Maipo, que adquirió a Luis César Amadori y Zully Moreno.

## CARACTERIZACIÓN DEL TEATRO COMERCIAL DE ARTE EN LA POSTDICTADURA

El inicio operativo de la definición marcado en el apartado anterior, a su vez, posibilita ampliar la conceptualización del teatro comercial sobre la base de la especificidad lograda por el investigador Ezequiel Obregón. Esta posibilidad de pasar de una definición operativa, basada en categorías idealizadas pero descriptivas de la praxis teatral y su desarrollo histórico concreto, a una más amplia desde lo teórico, posibilitará continuar profundizando el mapa del teatro comercial de arte porteño y su relación con lo global y lo local.

---

ciudades del teatro del mundo, junto con Berlín, Londres, Nueva York y París”. J. DUBATTI, “La escena teatral argentina en el siglo XXI”, en *La cultura argentina hoy. ¡Tendencias!*, op. cit., p. 162.

Obregón parte de la definición del teatro comercial utilizada por el productor y docente Gustavo Schraier en su libro *Laboratorio de producción teatral I*, según la cual el teatro empresarial

Es el regido por los empresarios individuales y las empresas de espectáculos (sociedades comerciales), la mayoría de larga trayectoria en el medio, que invierten y arriesgan capital propio, o se asocian con terceros para financiar producciones teatrales a nivel profesional. El objetivo de este sistema de producción es la rentabilidad económica; esto es el teatro pensado como negocio, de ahí que se lo caracterice imprecisa, y a veces peyorativamente, como teatro “comercial”.<sup>13</sup>

Esta definición también se focaliza en los objetivos de los empresarios teatrales a la hora de definir sus proyectos. Por lo tanto, la de Schraier también se trata de una definición de carácter operativo. El desglose que realiza Obregón amplía esta conceptualización con relación a:

- la búsqueda de calidad artística del teatro comercial, y este punto es enmarcable dentro del resurgimiento del debate sobre el teatro comercial de arte planteado por Dubatti;
- la circulación fluida de los actores entre el teatro independiente y el comercial;
- la liminalidad en su sentido geográfico, y las nuevas áreas donde circulan producciones liminalmente comerciales como el Abasto (en las salas El Cubo y Ciudad Cultural Konex), barrio porteño en el que durante los años del neoliberalismo y el postneoliberalismo se desarrolló el teatro independiente;
- los límites alcanzados por la relación entre el entretenimiento gratuito de la televisión y el espectáculo en vivo y con entrada paga en la actualidad, que no permiten trazar una línea de relación directa entre mediatización y éxito teatral en los años recientes, en consonancia con los cambios planteados en la relación del teatro con la organización actual de las industrias y los consumos culturales.

Esta ampliación de las características del teatro comercial logra una tipificación ampliada de los conceptos de teatro comercial y comercial de arte que complejiza el mapa del teatro porteño y enmarca al de la avenida Corrientes, en un entramado territorial que se vincula con la teoría y la filosofía de las artes escénicas desde la praxis teatral. Esta tesis, que se enfoca en el primero de estos puntos y su relación con las dramaturgias latinoamericanas, pretende ser un siguiente paso para que las futuras investigaciones que analicen la economía del teatro porteño o

---

<sup>13</sup> Gustavo SCHRAIER, *Laboratorio de producción teatral I*, op. cit., p. 27.

nacional puedan contar con un mapa que facilite un vínculo que epistemológicamente también se sostenga en la praxis. Tanto Dubatti como Obregón argumentan que desde la praxis se observa una amplitud de estéticas existentes en el teatro comercial que desdice las afirmaciones según las cuales todo el teatro comercial es de mala calidad o, como se afirmaba a comienzos del siglo, que derrocha intensiones puramente mercantilistas.

Con su sostenida multiplicidad de estéticas, el teatro comercial de arte fue incrementando esta línea de trabajo, que en los primeros años del actual período democrático se inscribió dentro de un teatro de franquicia, ya que en los contratos solía definirse la concepción total de la puesta, sin poder cambiar ni la más mínima parte del texto. Al referirse al teatro de franquicia, el investigador Ezequiel Obregón sostiene que “en Buenos Aires, el teatro comercial incluye a estas puestas, pero en el circuito conviven expresiones de teatro globalizado con otras más cercanas a una concepción micropoética”.<sup>14</sup>

Tal como afirma Obregón, la circulación de grandes franquicias durante la postdictadura en el teatro comercial de arte no detuvo el desarrollo de las micropoéticas, que tanto han alimentado al teatro privado en su totalidad (incluyendo el teatro independiente) y que, como fenómeno, exceden a la Ciudad de Buenos Aires y el país. Esto abre la pregunta sobre cómo el concepto de postdictadura utilizado para la periodización afecta a la totalidad de los sistemas de producción teatral, tanto al privado como al público, de las últimas tres décadas, y dentro del foco de análisis de esta contextualización, cómo ha hecho propio el teatro comercial de arte basado en dramaturgias latinoamericano el trauma de la dictadura.

La actualidad de todo el teatro latinoamericano se enmarca en el más extenso período democrático que haya vivido la región. La tragedia marcó todos esos años, que para el caso argentino, y solo a modo de ejemplos o posibilidades, pueden pensarse entre Teatro Abierto —que comenzó durante el proceso de decadencia de la dictadura y formó parte trascendental del movimiento cultural de resistencia que abrió comienzo a la transición democrática—, en el Teatro Tabarís (luego del bombardeo contra el Teatro El Picadero) hasta Teatro x la Identidad o desde el primer estreno en Buenos Aires de *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig, en 1983,

---

<sup>14</sup> Dubatti define a las micropoéticas, en el marco del desplazamiento de lo particular a lo abstracto, como “la poiesis considerada en su manifestación concreta individual”. A diferencia de estas, las macropoéticas están integradas por dos o más individuos poéticos. J. DUBATTI, “Poéticas comparadas: micropoéticas, macropoéticas, archipoéticas, poéticas enmarcadas”, en *Introducción a los estudios teatrales*, op. cit.

hasta su segundo estreno en el Teatro El Cubo en 2009, obra en la que los protagonistas son un transexual y un preso político que conviven en un encierro.

Son distintos los proyectos o hitos que marcan el transcurrir del teatro en estos años en los que los argentinos vivimos en democracia, pero en contacto directo con el pasado reciente, con los 30.000 desaparecidos, las violaciones a los derechos humanos, los secuestros, los campos de concentración, una guerra espantosa, la implementación a la fuerza del capitalismo a ultranza, el endeudamiento y la anulación de toda la vida institucional. Quizá Teatro x la Identidad sea el evento más significativo en el fenómeno histórico que se denomina “teatro de los muertos”, que también cuenta con un proyecto nacido en el teatro comercial: la adaptación de *La edad de la ciruela*, de Arístides Vargas, estrenada como *El vino de ciruela*, en el Teatro Broadway (2003), con dirección de Manuel González Gil, con los protagónicos de Susana Rinaldi y Rita Terranova.

En este contexto se estrenan en el teatro comercial distintas obras de dramaturgos latinoamericanos, como la recién citada del autor mendocino exiliado en Ecuador, la también citada *Esperando la carroza*, estrenada en 1975 y que fue llevada al cine por segunda vez por Santiago Doria en 1985, y cuya segunda parte llega al teatro titulada como *Barbacoa* en Montevideo y *Chimichurri* en Buenos Aires, con dramaturgia del mismo autor; *Made in Lanús*, de Nelly Fernández Tiscornia, que luego de su estreno en el teatro fue llevada al cine bajo el título *Made in Argentina*.

La influencia de los teatros latinoamericanos de otras partes de la región también repercute en Buenos Aires. La obra *Una rosa de dos aromas*, del mexicano Emilio Carballido, se estrenó en el Teatro Lorange en 1988, con Dora Baret y Betiana Blum, y dirección de Inda Ledesma. En 1991 esta directora estrenó *Orinoco*, del mismo autor mexicano, en el Teatro Tabarís, con Susú Pecoraro en el elenco. Se estrenó una tercera obra de este mismo autor, *La prisionera*, en el Teatro Regina, en 2003, con dirección de Francisco Javier y la actuación de Marta Bianchi.<sup>15</sup> Un caso actual es el del ya nombrado Juan Villoro y su obra *Filosofía de vida*. La obra del venezolano Moisés Kaufman llegó a Buenos Aires por medio de su legitimación en Nueva York, y se estrenaron en esta ciudad de la Argentina, en los años recientes, *33 variaciones* y *Yo soy mi propia mujer*. Un caso nacional actual es el de *Bajo terapia*, del santafesino, oriundo de San José de la Esquina, Matías Del Federico, que se ha estrenado en Buenos Aires y ha circulado en giras

---

<sup>15</sup> La primera obra de este autor mexicano de la que se ha obtenido información sobre su estreno en la Argentina es *Rosalba y los llaveros*, que según el sitio Alternativa Teatral fue estrenada en 1962 en el Teatro General San Martín, con dirección de Fernando Wagner.

nacionales y en Centroamérica, Caribe, España y Estados Unidos con elencos locales. Esta obra surgió del concurso Contar I gestionado por AADET, Argentores y la Asociación Argentina de Actores (AAA), que desarrollaremos en el capítulo III, sobre diversidad en el mapa del teatro comercial de arte.

Con el objetivo de complejizar aún más el desarrollo del teatro comercial y el comercial de arte en la postdictadura, Obregón genera una interesante e innovadora línea de trabajo. En el marco de la conceptualización general que propone sobre este subsistema de producción que ya hemos analizando párrafos antes en este mismo apartado, pueden incorporarse otros dos trabajos del autor que abordan, por un lado, las producciones comerciales basadas en textos de Shakespeare en estos últimos treinta años y, por otro, el teatro comercial realizado por los hermanos Sofovich, enfocándose en *La revista del Pro-sexo*, de Hugo Sofovich (1983), *El champán las pone mimosas* y *Pobres pero casi honradas*, de Gerardo Sofovich (reestrenadas en 2005 y 2007), y en *La mujer del año*, de Peter Stone (1983), y *Sugar* (1986), ambas protagonizadas por Susana Giménez.

Según Obregón, dentro de los espectáculos comerciales, los Sofovich exponían como piezas fundamentales de sus obras componentes machistas y homofóbicos que, solapados con un poco de humor, anulaban cualquier mínima intencionalidad o apariencia crítica. Si bien los espectáculos protagonizados por Giménez contaban también con la presencia relevante del rol del “cuerpo bonito”, incluían un argumento un poco menos chabacano. Se observan aquí matices que describen la diversidad existente aún dentro del teatro más lisa y llanamente comercial.<sup>16</sup>

La circulación de William Shakespeare también incluye matices con relación al balance entre los objetivos artísticos y comerciales, y los logros obtenidos en taquilla y críticas, dentro del teatro comercial de arte en la postdictadura. Cuando Alfredo Alcón, quien había sido perseguido por la misma dictadura que gobernaba, pronunciaba el parlamento de Hamlet “algo huele a podrido en Dinamarca”, en el Teatro Municipal General San Martín en 1980, el bardo se enlazaba al pasado reciente y a los años más sangrientos de esa dictadura, a la herida abierta. Tal como afirma Obregón, el Teatro General San Martín y el subsistema de producción independiente fueron los más prolíficos en la producción de este autor, y quedan en el haber del San Martín las puestas más canonizadas por la crítica.

---

<sup>16</sup> Obregón, Ezequiel; *Historia del Teatro Comercial en la Post-Dictadura (Artículo)*; Centro Cultural de la Cooperación; Buenos Aires.

El teatro comercial produjo, según pudo constatar Obregón, los siguientes proyectos basados en las dramaturgias del bardo: *Romeo y Julieta. Romance del amor y de la muerte* (1995), con dirección de Héctor Berra, en el Teatro Metropolitan; *Romeo y Julieta* (1995), con dirección de Emilia Mazer, en el Paseo La Plaza; *La fierecilla domada* (1996), con dirección de Manuel González Gil; *Puck: sueño de verano* (1999), con dirección de Claudio Gallardou, en La Trastienda; *El romance del Romeo y la Julieta* (2002), con dirección de Rubén Pires y Manuel González Gil; y *Rey Lear* (2009), dirigida por Rubén Szuchmacher, en el Teatro Apolo (ex Lorange). Estos proyectos lograron resultados muy disímiles en sus objetivos artísticos, marcando matices de diferenciación en la relación de estos con las metas comerciales. Según Obregón, solo algunos de estos proyectos son enmarcables dentro de la categoría de teatro comercial de arte.<sup>17</sup>

Con motivo de continuar profundizando en el análisis de la multiplicidad de poéticas existentes en el teatro comercial, apuntando su análisis hacia la relación del teatro comercial de arte con los procesos de globalización y localización, Obregón toma las tres categorías propuestas por Dubatti para describir la relación entre lo global y lo local en el teatro comercial de arte: las de “teatro global”, de “globalización localizada” y de “relocalización”. Según Obregón, las puestas de “teatro global” son

[...] Un modelo teatral importado, concebido a partir de la noción de convergencia cultural. Teatro de macdonaldización, en donde podemos constatar una puesta en escena que ratifica la homogeneización cultural propia de nuestra modernidad [...] Desde luego, algunas veces los componentes del espectáculo que subrayan el carácter de teatro global son alterados.

Responden a este modelo las puestas de las obras: *Los locos Adams* (Teatro Ópera, 2013), *La Bella y la Bestia* (Teatro Ópera Citi, 1999 y 2010) y *La novicia rebelde* (Teatro Ópera Allianz, 2011).

El teatro de globalización localizada es, según Obregón, el que “resuelve el vínculo de la globalización con lo regional de modo distinto. A diferencia del teatro global, en donde las

---

<sup>17</sup> Obregón, Ezequiel; Shakespeare en el Teatro Comercial de Buenos Aires en la Post-dictadura; En Morgade, Graciela; Congreso Internacional William Shakespeare en Argentina; Departamento de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Centro Cultural Paco Urondo y Centro Cultural de la Cooperación; Buenos Aires.E. OBREGÓN, Shakespeare en el teatro comercial de Buenos Aires de la postdictadura, texto facilitado por el autor para la presente investigación.

variaciones de las puestas originales son mínimas, aquí los cambios son más sustanciales”. Hay globalización localizada en *Filosofía de vida* (Metropolitan Citi, 2012), *33 variaciones* (Metropolitan Citi, 2013) y *Toc Toc* (Multiteatro, 2012 y 2013). En el primer caso, las operaciones realizadas por Daulte sobre el texto de Villoro son tanto de carácter formal o estructural como de contenidos, ya que modifica la estructura y quita personajes. Pero los cambios en los contenidos no buscan conexiones poéticas con lo local de forma directa. En este sentido, Daulte afirma que “no hace falta decir que sucede en Buenos Aires, sino que ya cuando uno se sienta en el teatro y escucha a los actores hablar en porteño, el público acepta inmediatamente la convención de esa referencia inevitable”.<sup>18</sup> Algo similar sucede con *Toc Toc* y *33 variaciones*.

Al describir al teatro de relocalización, Dubatti se refiere a puestas en las que predomina lo local, colocándose a tono con lo global. Este es el caso de *Pervertido por accidente* (Maipo, 2012), del estadounidense Andrew Goffman, en la que la proyección inicial reunía imágenes de Elvis Presley, Andy Warhol, Marilyn Monroe, los Beatles, los Rolling Stones, los Jackson Five, Batman y Robin, Heidi, Superman y Superchica con otras de Carlitos Balá, Pepe Biondi, Sandro, Pipo Pescador, formaciones viejas de los equipos de Racing y River, Mafalda, el Topo Gigio y las aperturas y finales de los mundiales de fútbol. *Forever Young* (Teatro Picadero, 2012 y 2013) también cuenta con fuertes operaciones de recontextualización hacia lo local.

## SUCURSALIZACIÓN DURANTE EL NEOLIBERALISMO Y EL POSTNEOLIBERALISMO

Según Dubatti, la sucursalización es el proceso por el que las agencias compran los derechos de una obra que fue exitosa en una plaza teatral y los venden respetando la misma concepción de la obra que logró el éxito en dicho mercado.<sup>19</sup> La sucursalización tiene una relación con las casas

---

<sup>18</sup> Entrevista con Javier Daulte, *Revista Ñ* (<http://goo.gl/lhVtBF>).

<sup>19</sup> Entrevista con Jorge Dubatti para la presente tesis, realizada el 14 de abril de 2016, en CABA.

matrices de las agencias literarias, principalmente ubicadas en Nueva York, Londres, París, o circunstancialmente en Barcelona, Berlín u otras ciudades.<sup>20</sup>

Al adquirir los derechos de representación de una obra en la Argentina o la región, los productores ya no están obligados necesariamente a respetar una puesta estipulada por contrato. Si bien aún hoy existen agencias que han puesto condiciones muy restrictivas para las puestas, sobre todo en algunos musicales de gran escala, como las anteriormente citadas *La Bella y la Bestia* (Teatro Ópera, 1999, y Ópera Citi, 2010), *La novicia rebelde* (Ópera Allianz, 2011), en muchos casos las compras de derechos no son así. Sí se compra la concepción de la obra, y esto implica que hay una posibilidad de generar cambios, de adaptarla, respetando un concepto general.

Un ejemplo de esta posibilidad de realizar modificaciones dentro de un concepto marco fue el de *Cats*, de Andrew Lloyd Webber. Cuando se obtuvieron los derechos para hacer este espectáculo en Buenos Aires, se realizó una adaptación a menor escala que la de Nueva York. Las adaptaciones pueden estar vinculadas con limitaciones económicas, de espacio, técnicas, de disponibilidad de elenco, o con operaciones para adaptar el texto y familiarizarlo con el público local.

Como antecedente histórico de las posibles limitantes que se han establecido desde la concepción original de la obra, vale citar el caso de *Hair*. En dicho espectáculo, hito de la contracultura, los autores originales exigieron que fuera condición para la selección del elenco que todos los actores estuvieran profundamente involucrados en el movimiento hippie y que hayan pasado por experiencias psicodélicas con alucinógenos, dietas macrobióticas y vida comunitaria. Fue el mismo director de la puesta de Broadway quien recorrió las playas de Argentina y Uruguay en búsqueda de jóvenes que pudieran participar de las audiciones. Dos de esos jóvenes hallados fueron Horacio Fontova y el músico uruguayo Rubén Rada.<sup>21</sup> Esta interesante condicionante es un antecedente del proceso de sucursalización en el que quizá contradictoriamente, y dentro del proceso de globalización actual, se incorporó al teatro empresarial a jóvenes artistas del movimiento contracultural.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Entrevista con Lino Patalano para la presente tesis, realizada el 9 de junio de 2016, en CABA. Entrevista con Jorge Dubatti para la presente tesis, realizada el 16 de junio de 2016, en CABA.

<sup>21</sup> Luis Alberto Spinetta también participó del casting pero no quedó seleccionado debido a que su registro vocal no se ajustaba al del personaje protagónico.

<sup>22</sup> La fecha de estreno del espectáculo fue definida por una astróloga para el 7 de mayo de 1971 en el Teatro Argentino. Red Teatral (<http://goo.gl/O6Unnj>).

Surge entonces la siguiente pregunta: ¿Cómo se relaciona la sucursalización de las dramaturgias gestionada desde las agencias literarias con los procesos de globalización y localización en el teatro comercial de la Ciudad de Buenos Aires desde 2001 hasta la actualidad? El apartado sobre el mapa local de la gestión de derechos de autor del próximo capítulo introducirá una primera respuesta a esta pregunta que no ha sido analizada en la historiografía ni la economía teatral.

En los años recientes, distintos artículos de las secciones de espectáculos de diarios de gran tirada emparentan los números de la producción teatral de Buenos Aires con los de otras grandes ciudades de Occidente: cantidad de espectáculos por semana, cantidad de estrenos por semana, cantidad de salas comerciales, independientes y públicas, creación de instituciones de formación, etc. Si bien sus métodos son en muchos casos criticables, ya que parecen destacar la historia teatral de Nueva York, Londres, París o, alternativamente, Berlín o Barcelona, y descuidar la de la ciudad porteña, un objetivo marcado entre estos artículos es describir a Buenos Aires como espacio de legitimación de la producción teatral en el mundo actual. El epígrafe de una nota del diario *La Nación* sobre la producción porteña, titulada “Buenos Aires, capital del teatro”, afirma que “como Nueva York, Londres o París, la cartelera porteña crece en salas y propuestas artísticas”.<sup>23</sup> En otra nota del mismo medio los agentes Masllorens y Del Pino afirman que los lugares donde se ve hoy el mejor teatro del mundo “son Londres, París y Nueva York. Y Buenos Aires, que está muy, muy bien”.<sup>24</sup>

Esta intensión sería mejor cubierta si se tomara en cuenta, aunque sea brevemente, la historia del teatro porteño y nacional, introducida de forma más que sintética y aleatoria en el apartado anterior y desarrollada por los autores allí citados. A partir de esta historia, más que la pregunta sobre si Buenos Aires es comparable con Nueva York, Londres o París, surge la posibilidad de pensar por qué es factible proponer hoy a Buenos Aires como capital mundial del teatro hispanoparlante, como ya se sugirió en este capítulo. En 2012 y 2013 circularon por Buenos Aires los días sábados alrededor de 1.400 espectáculos cada año, de una amplia variedad estética.<sup>25</sup> Solo en el circuito comercial, el de menor cantidad de oferta dentro del sistema privado de producción, se presentaron 215 propuestas en 2012 y 227 en 2013. El dramaturgo

---

<sup>23</sup> “Buenos Aires, capital del teatro”, diario *La Nación*, Buenos Aires (<http://goo.gl/GTpDWP>).

<sup>24</sup> “Dos felices esclavos del teatro”, diario *La Nación*, Buenos Aires (<http://goo.gl/QwUrFN>).

<sup>25</sup> Este es el dato aproximado que arroja el sitio [alternativateatral.com](http://alternativateatral.com) sobre la cartelera de estrenos registrados en dicha página entre marzo y noviembre de 2012 y 2013.

Mauricio Kartun plantea que esta gran riqueza porteña puede deberse a la relación intrínseca con el teatro que trajeron las corrientes inmigratorias española, italiana y judía.<sup>26</sup>

Este rol estratégico que hoy juega Buenos Aires en el mapa teatral latinoamericano y occidental se sustenta, por supuesto, en toda su historia teatral, pero principalmente se apoya en el período que comienza con la llegada de la democracia al país, acompañado por las transiciones hacia la democracia de toda la región y, puntualmente dentro de estos más de treinta años, a partir de 2001, en la etapa postneoliberal en la que el teatro comercial de arte potenció ampliamente su desarrollo.

La capacidad legitimadora con la que cuenta hoy Buenos Aires en el resto de la región no se acota solamente a las dramaturgias nacionales o latinoamericanas. Cuando la obra *Agosto*, del estadounidense Tracy Letts, se estrenó en Lima, fue anunciada en la publicidad de calle como “la obra que consagró Norma Aleandro en Buenos Aires”. Dado que existe una buena relación entre Rottemberg y los empresarios peruanos, la producción nacional de la obra prestó el diseño del cartel a los productores del país andino, que agregaron esa frase como llamador con motivo de impactar en los públicos limeños.<sup>27</sup>

La adaptación de *Filosofía de vida* se trata de un caso de legitimación de las dramaturgias latinoamericanas en el que Buenos Aires fue epicentro. Este proyecto se estrenó en la avenida Corrientes gracias a que una de las actrices de la versión mexicana de *Un dios salvaje* invitó a Daulte a ver una puesta de dicho texto, titulado por su autor, Juan Villoro, como *El filósofo declara* en una sala de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), en el distrito Coyoacán. El director argentino identificó dicho texto como una buena oportunidad para trabajar con Alfredo Alcón, con quien ya se habían comentado el deseo de participar en algún proyecto juntos. Luego de ver la obra, se comunicó con el autor y se reunió para plantearle algunos cambios estructurales: quitarle la presencia física en escena a un personaje, modificarle el final y el título.

Estas operaciones se inscriben dentro de lo que Dubatti define como cambios formales (o estructurales) y cambios de contenido. Los primeros pueden incluir cambios en el orden de las escenas o de los cuadros o reducción de parlamentos. Son cambios en la estructura del texto o de

---

<sup>26</sup> A esto es fundamental sumar la capacidad de gestión de estas comunidades que, al llegar a cada municipio, barrio o a campo abierto desde tan lejos, se planteaban como uno de sus primeros objetivos, una vez asentados, la construcción de grandes y hermosos teatros.

<sup>27</sup> Entrevista con Jorge Dubatti para la presente tesis, op. cit.

las escenas. Las modificaciones de contenido incluyen cambios en el final, eliminación de escenas completas, de personajes u operaciones de contextualización que funcionan como cambios interculturales (un ejemplo podría ser, a la hora de nombrar un barrio, sustituir Montmartre por San Telmo o Lavapiés por Once). Estas operaciones poéticas son las que se traducen cartográficamente en las categorías de localización globalizada y relocalización.

El próximo capítulo se enfocará en un análisis cartográfico del sector central de la avenida Corrientes, tomando los años 2012 y 2013, con el fin de realizar un mapa cuyas flechas de flujo estarán conformadas por los proyectos que circularon por ese mapa, ordenados según la variable del origen de las dramaturgias que conforma el eje estructural del trabajo junto con la definición geográfica y económica planteada, que también será definida con mayor especificidad en el próximo capítulo. Se analizarán los años seleccionados comparando las cantidades de proyectos del teatro comercial de arte basados en dramaturgias latinoamericanas con la de aquellos basados en dramaturgias de Estados Unidos, Reino Unido y Francia, tal como ya se comentó en la introducción. Vale aclarar que se completará este análisis cartográfico incorporando todos los datos disponibles sobre producción y públicos, profundizando tanto en la geografía de la producción como en la de los públicos externos y los agentes literarios, que ofician de intermediarios culturales en el marco de la globalización.

# CAPÍTULO II

## MAPA DEL TEATRO COMERCIAL DE ARTE EN LOS AÑOS 2012 Y 2013

### INTRODUCCIÓN A LA CARTOGRAFÍA DEL TEATRO COMERCIAL DE BUENOS AIRES

El interrogante central de este trabajo es cómo se distribuye el mercado de las dramaturgias en el teatro comercial de la Ciudad de Buenos Aires en la actualidad desde el punto de vista del origen regional de los autores. Para abordar dicho interrogante, en este capítulo se describirá el mapa de la oferta teatral con relación al origen de los dramaturgos con el fin de analizar y potenciar la diversidad de mercado en el sector. Para realizar este mapa se han seleccionado los años 2012 y 2013, que se enmarcan en el fin de una etapa de cambio en la cartografía del teatro porteño iniciada en 2005.

La cartelera del teatro comercial porteño es una amplia fuente para analizar las demandas de consumos culturales de las clases medias y altas de la Ciudad de Buenos Aires y el conurbano. Si bien este no es el foco central del presente capítulo, cuyos sustentos teóricos se basan en conceptos aportados por la geografía cultural, proveniente de la geografía humana, y no directamente de la sociología ni de la sociología del consumo, es necesario destacar que el registro de espectáculos estrenados y en circulación de los miembros de la Asociación Argentina de Empresarios Teatrales (AADET) para los años 2012 y 2013 incluye propuestas de teatro infantil y para adolescentes, *stand up*, capocómicos y parodistas, cabaret, varieté, revista, circo, danza, café concert, improvisación, música, conferencias, charlas, debates y clases magistrales, entre otras, y a lo largo de todo el país, además de la amplitud de poéticas analizada en el capítulo anterior para el teatro comercial de arte. Este variado mapa de oferta es el contexto general presente para el análisis del mapa de la producción y los consumos teatrales locales del sector central de la avenida Corrientes que desarrollaremos en los primeros dos apartados del

capítulo sobre el **mapa de la producción comercial** y el **mapa de los públicos del teatro comercial**.

Para definir un marco muestral más específico, se han seleccionado solamente los proyectos teatrales estrenados en el sector central de circulación, ubicado en la avenida Corrientes desde el 800 hasta el 1700 de su numeración, es decir, entre la avenida Callao y Esmeralda, sobre las salas de gestión privada y cuyos fines comerciales son tanto o más relevantes que los artísticos.<sup>28</sup> Se han sumado al presente mapa la sala principal del teatro Maipo, el Picadero y el Liceo.<sup>29</sup>

A su vez, tomando las definiciones del capítulo anterior sobre teatro comercial de arte en la postdictadura con relación a la diferenciación entre el teatro comercial y el comercial de arte planteada en el capítulo anterior, se acotará el presente mapa a los proyectos enmarcados en la segunda categoría. A la hora de discriminar los casos pertenecientes al teatro comercial, se ha considerado la subjetividad existente a la hora de valorar o calificar los objetivos artísticos de un proyecto, ya que toda propuesta escénica cuenta, en mayor o menor medida, con metas estéticas, tal como se ha podido argumentar en el capítulo anterior. Dentro de la multiplicidad de poéticas existente en el marco geográfico y económico de este trabajo, la presente selección busca dar un primer paso en la descripción de la diversidad existente de los consumos teatrales locales del sector, exponiendo su metodología y las decisiones tomadas en los cuadros incluidos en el capítulo y los apéndices de esta tesis, con motivo de facilitar críticas de sus lectores y avances en la investigación sobre este sector específico del subsistema de producción comercial que busca equilibrar los objetivos económicos y artísticos.<sup>30</sup>

Empezaremos por utilizar las herramientas de la cartografía teatral para desplegar el mapa de flujo de las dramaturgias anglosajonas, angloamericanas, francesas y latinoamericanas hacia la cartelera empresarial de la Ciudad Buenos Aires en la actualidad. En *Introducción a los*

---

<sup>28</sup> Ver en apéndices el Mapa de la avenida Corrientes. Este material ha sido facilitado por la revista *Mapa del Teatro*, de la editorial Mapa de las Artes, 29 de abril de 2015.

<sup>29</sup> Se trata de tres salas cuyos empresarios cuentan con una destacada presencia en el sector, tanto por su participación en la Asociación Argentina de Empresarios Teatrales (AADET) como por su trabajo como productores teatrales. Sus precios de entrada son concordantes con los de las otras salas del sector delimitado y su programación en muchas ocasiones, aunque no en todas, también precisa de la pregnancia de figuras mediáticas para hacer sustentables sus proyectos.

<sup>30</sup> Federico García Lorca señaló durante su residencia en Buenos Aires, en 1933 y 1934, que el teatro “ha perdido su autoridad porque día tras día se ha producido un gran desequilibrio entre arte y negocio. El teatro necesita dinero, y es justo y fundamental para su vida que sea motivo de lucro, pero hasta la mitad nada más. La otra mitad es depuración, belleza, cuidado [sic], sacrificio por un fin superior de emoción y cultura”. Tomado de J. Dubatti, “Buen teatro y dinero, ¿difícil equilibrio?”, *Revista Ñ* (<http://goo.gl/ehjMnL>).

*estudios teatrales*, Jorge Dubatti define el **mapa de flujos** como el “tipo de mapa que da la cuenta de las direcciones de movimiento mediante líneas de ancho variable proporcional a la importancia del fenómeno estudiado. Caso: asimetría en el flujo de teatro europeo hacia Latinoamérica (muy relevante) y en el flujo inverso (escaso)”.<sup>31</sup>

Esta tesis analiza el flujo de los textos de autores oriundos del Reino Unido, Estados Unidos y Francia, con relación a sus pares latinoamericanos, hacia un subsector específico del teatro porteño. Dubatti define el **mapa de circuitos** como aquel que “establece conexiones y/o recorridos a partir de la señalización de elementos vinculados. Caso: los circuitos históricos de las salas independientes, de las salas oficiales y de las salas comerciales de Buenos Aires organizados por la industria del turismo cultural”.<sup>32</sup> A ese mapa sumamos las excepciones aledañas ya nombradas del Maipo, Picadero y Liceo. Es decir, cruzaremos el mapa de flujos descrito anteriormente sobre el mapa del teatro comercial introducido en este párrafo.

## A. El mapa de la producción comercial

### A.1. *Mapa de la oferta teatral empresarial de 2012*

Durante el año 2012 circularon 215 espectáculos por la cartelera de los socios de la AADET.<sup>33</sup> Sobre ese total, 108 espectáculos no pertenecen a nuestro marco de análisis por su género, otros 57 fueron estrenados o circularon por fuera del sector central de distribución (incluyendo las obras estrenadas fuera de la Ciudad de Buenos Aires) y sobre 12 no se ha obtenido ningún registro.<sup>34</sup> Esta clasificación queda expresada en el cuadro 1.<sup>35</sup>

---

<sup>31</sup> J. DUBATTI, Introducción a los estudios teatrales, op. cit., p. 121.

<sup>32</sup> *Ibíd.* ant.

<sup>33</sup> Todos los datos para la elaboración de los Mapas de la Oferta Teatral Empresarial de los años 2012 y 2013 han sido generados a partir de las listas facilitadas por AADET, que incluyen todos los espectáculos de sus socios en circulación durante ambos años. A dichas listas se ha sumado como fuente la información de cada una de las obras las críticas y notas de los medios gráficos y digitales, masivos o alternativos y las bases de datos de *alternativateatral.com*.

<sup>34</sup> Dichas obras no se encuentran en el registro de las principales páginas de difusión de la actividad teatral de la ciudad, como *alternativateatral.com* y *redteatral.net*, ni han podido ser identificadas mediante los buscadores en la web como proyectos teatrales estrenados en 2012 en la Ciudad de Buenos Aires.

<sup>35</sup> En Apéndices se puede acceder a los cuadros con la totalidad de las obras descartadas.

**Cuadro 1**

Total AADET 2012	215
Descartados por género	108
Descartados por sala o sector	57
Sin registro	12
Proyectos del teatro comercial de arte	38

Elaboración propia sobre la base de datos facilitados por AADET.<sup>36</sup>

A continuación, el cuadro 2 presenta una descripción cuantitativa de la diversidad de orígenes de las dramaturgias estrenadas en el marco del mapa central de circulación, mientras que el gráfico 1 lo hace de forma porcentual.

**Cuadro 2. Teatro comercial de arte en el sector central**

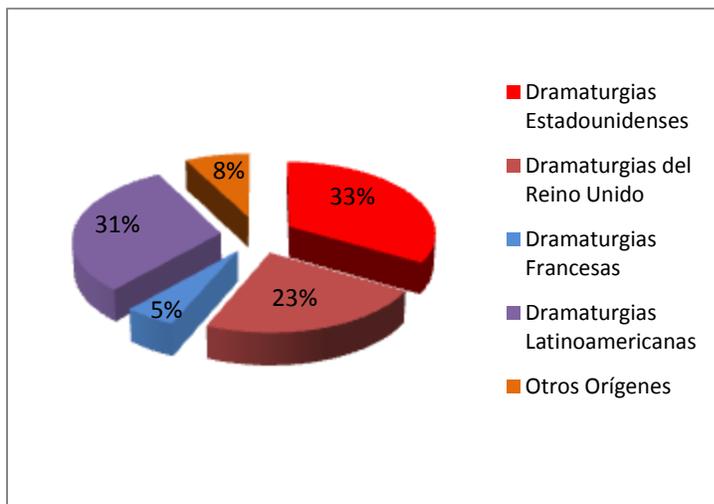
Dramaturgias estadounidenses	13
Dramaturgias del Reino Unido	9
Dramaturgias francesas	2
Dramaturgias latinoamericanas	12
Otros orígenes	3

Elaboración propia sobre la base de datos facilitados por AADET.

---

<sup>36</sup> En Apéndices se puede acceder a los cuadros en los que figuran las obras del teatro comercial de arte, sus autores, países de origen y sala.

**Gráfico 1**



Elaboración propia sobre datos facilitados por AADET.

El 61% de los proyectos estrenados o en circulación pertenecientes a empresarios asociados a AADET durante el año 2012 se basan en dramaturgias originarias de los tres países centrales, mientras que el 31% se basa en dramaturgias regionales y el 8% en dramaturgias de otros orígenes.

#### *A.2. Mapa de la oferta empresarial de 2013*

Sobre un total de 227 espectáculos que formaron parte de la cartelera de AADET en 2013, 105 pertenecieron a los géneros discriminados para los fines del presente trabajo, 62 se distribuyeron por fuera del mapa central de circulación arriba descrito y sobre unas 18 obras no se ha encontrado registro.<sup>37</sup> Las restantes 42 fueron obras del teatro comercial de arte estrenadas dentro del mapa central de circulación. A continuación, el cuadro 3 describe la primera parte de esta clasificación.

---

<sup>37</sup> Para dichas obras se reiteran las consideraciones sobre los 12 espectáculos sin registro del año 2012 realizadas en el epígrafe 31.

### Cuadro 3

Total AADET 2013	227
Descartados por género	105
Descartadas por sala o sector	62
Sin registro	18
Proyectos del teatro comercial de arte	42

Elaboración propia sobre datos facilitados por AADET.

### Cuadro 4. Teatro comercial de arte en el sector central

Dramaturgias estadounidenses	10
Dramaturgias del Reino Unido	7
Dramaturgias francesas	4
Dramaturgias latinoamericanas	13
Otros orígenes	8

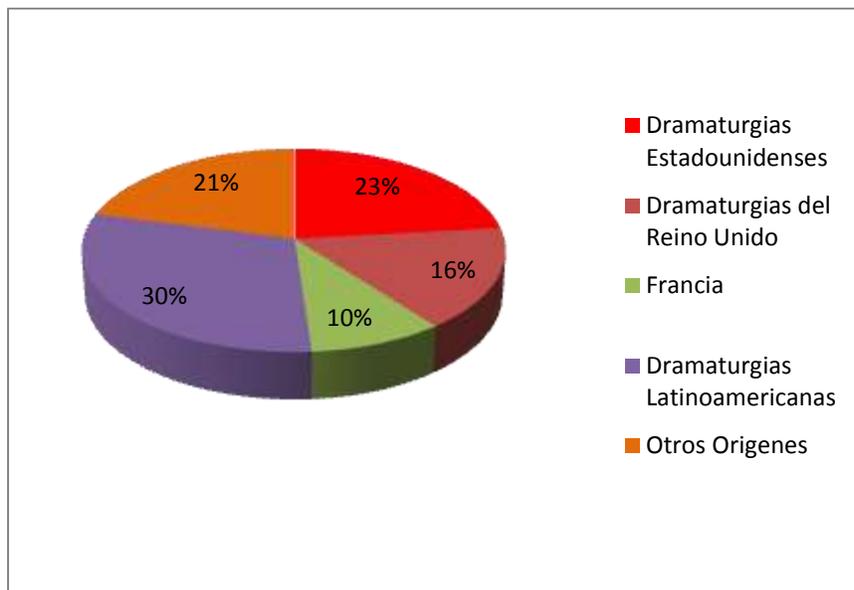
Elaboración propia sobre datos facilitados por AADET.

El **cuadro 4** nos introduce de forma directa en la temática de la diversidad de orígenes de las dramaturgias estrenadas en el sector central de la avenida Corrientes. Tal como indica el **gráfico 2** que se encuentra a continuación, el 49% de los espectáculos del teatro comercial de arte circulantes en el sector analizado se basa en dramaturgias de origen estadounidense, británico y francés, mientras que el 30% es de origen latinoamericano y el 21% pertenece a otros orígenes, durante 2013. En términos del lenguaje, eso se traduce en un 39% de textos angloparlantes, un 10% de francófonos y un 30% de textos hispanoparlantes, a los que deberíamos sumar el texto *El veneno del teatro*, del español Rodolfo Sierra, estrenado en ese año en el Maipo. El 21% corresponde a textos de autores como Ingmar Bergman de Suecia, Anat Gov de Israel, Andrew Bovell de Australia, Wajdi Mouawad de El Líbano, Sandro Giovannini y Pietro Garir de Italia, Erik Gedeon de Bélgica, Patrick Süskind de Alemania y el mismo Sierra, entre otros.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> No se registran proyectos basados en dramaturgias brasileñas durante ninguno de los años seleccionados. El texto brasileño más recientemente estrenado en la cartelera empresarial fue *El alma inmoral*, del rabino Nilton Bonder. El espectáculo se estrenó en 2010 en el Teatro Payró y fue transferido al subsistema comercial en 2011, al Teatro Tabarís. La dirección fue de Lía Jelín, la única actriz fue Luisa Kuliok y la traducción estuvo a cargo de Mónica Mayer.

Gráfico 2

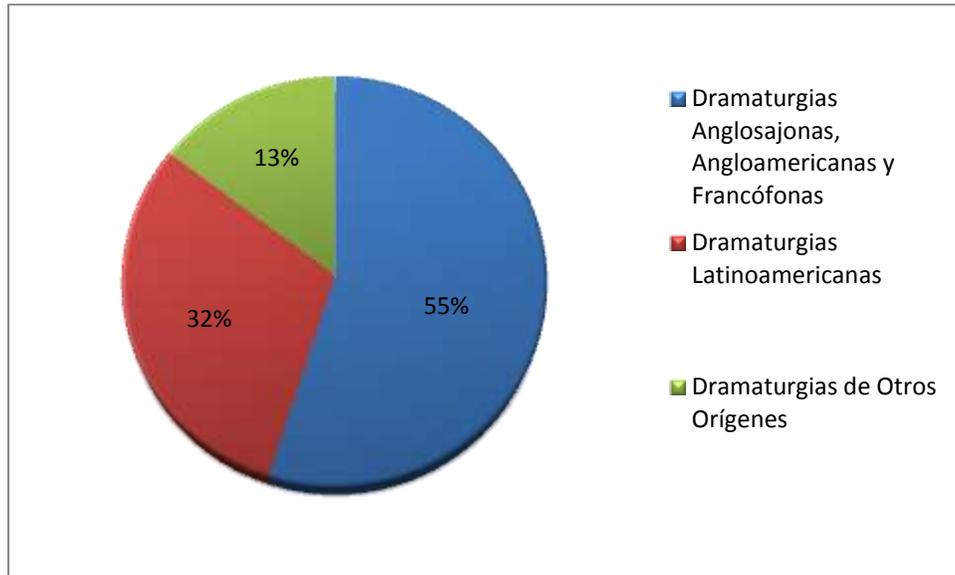


### A.3. Mapa agregado de 2012 y 2013

El total de espectáculos del teatro comercial de arte que circularon en el sector central de la cartelera comercial en el bienio seleccionado es de 80, según la clasificación realizada para el presente trabajo. Esta sumatoria incluye la oferta total por la que un porteño o turista de la ciudad pudo optar durante ambos años. Hubo espectáculos que circularon en los dos años seleccionados, como *Más respeto que soy tu madre* de Hernán Casciari o *La última sesión de Freud* de Mark St. Germain, por lo que quedarían contabilizados dos veces respetando el objetivo de esta cartografía de mostrar todas las posibles opciones de los públicos cada año.

Sobre este total, el 55% (equivalente a 43 proyectos) se basa en dramaturgias originarias de los tres principales centros de globalización cuyas capitales —Nueva York, Londres y París— son los tres centros de circulación del teatro comercial más canonizados. El 32% (equivalente a 26 proyectos) son obras de autores latinoamericanos y el 15% restante (equivalente a 11 proyectos) pertenece a autores de otros orígenes. Esta distribución queda expresada en el **gráfico 3**, a continuación.

**Gráfico 3**



Si bien la diferencia en favor de las producciones basadas en textos originarios de los tres principales centros de globalización teatral existe y es significativa, también es cierto que la oferta de puestas de textos latinoamericanos está presente y cuenta con multiplicidad de opciones. Por lo tanto, para continuar desarrollando el mapa de flujos del teatro comercial, es necesario poner el foco sobre las dramaturgias latinoamericanas que tuvieron presencia en dichos años en el sector central de la cartelera comercial de arte y sobre su diversidad de orígenes dentro de la región.

#### *A.4. Mapa de las dramaturgias latinoamericanas presentes*

Con motivo de profundizar en el mapa de flujos de las dramaturgias latinoamericanas hacia el sector central del teatro comercial porteño, se describirá a continuación la diversidad de orígenes de los autores latinoamericanos presentes durante los años de estudio.

En 2012 fueron 12 los espectáculos basados en textos de dramaturgos latinoamericanos. Durante este año circularon 11 textos de dramaturgos nacionales y solo un texto mexicano, tal como describen los cuadros 5 y 6.

**Cuadro 5**

Espectáculo	Autor	Origen	Sala
<i>3 mitades</i>	José María Muscari	Argentina	Picadilly
<i>Adiós muñeca</i>	Daniel Llermanos	Argentina	Multiteatro
<i>Conversaciones con mamá</i>	Santiago Carlos Oves (guión)	Argentina	Multiteatro
<i>Despedida de soltero</i>	Roberto Antier	Argentina	Picadilly
<i>El desarrollo de la civilización venidera</i>	Daniel Veronese	Argentina	Picadero
<i>Estado de ira</i>	Ciro Zorzoli	Argentina	Metropolitan
<i>Excalibur</i>	Cibrián-Mahler	Argentina	Astral
<i>Juan Pablo Geretto es su maestra normal</i>	Juan Pablo Geretto	Argentina	Multiteatro
<i>Los Macocos, Pequeño papá ilustrado</i>	Los Macocos	Argentina	Picadero
<i>Más respeto que soy tu madre</i>	Hernán Casciari	Argentina	El Nacional - Gran Rex
<i>Filosofía de vida</i>	Juan Villoro	México	Metropolitan Citi
<i>Por amor a Sandro</i>	Daniel Dátola	Argentina	Broadway-Premier

**Cuadro 6**

Totales 2012	
País	Cantidad de obras
Argentina	11
México	1

De los 14 textos latinoamericanos que circularon durante 2013, 10 son de dramaturgos argentinos, dos pertenecen a artistas venezolanos, mientras que los dos restantes pertenecen a una dupla argentino-española y a otra argentino-mexicana, tal como lo muestran los cuadros 7 y 8.

**Cuadro 7**

Espectáculo	Autor	Origen	Sala
<i>Camila, nuestra historia de amor</i>	Fabián Núñez	Argentina	Lola Membrives
<i>Conversaciones con mamá</i>	Santiago Carlos Oves	Argentina	Multiteatro
<i>Dorian Gray, el retrato</i>	Pepe Cibrián	Argentina	Lola Membrives
<i>Juan Pablo Geretto es su maestra normal</i>	Geretto	Argentina	Ópera
<i>Más respeto que soy tu madre</i>	Hernán Casciari	Argentina	El Nacional
<i>Nada del amor me produce envidia</i>	Santiago Loza	Argentina	Maipo
<i>Tango feroz</i>	Aída Bortnik y Marcelo Piñeyro	Argentina	Tabarís
<i>Tanguito mío</i>	Gastón Marioni	Argentina	Maipo
<i>Una vida mejor</i>	Claudio García Satur	Argentina	Multiteatro
<i>Dos amores y un bicho</i>	Gustavo Ott	Venezuela	Picadero
<i>33 variaciones</i>	Moisés Kaufman	Venezuela	Metropolitan Citi
<i>Más de 100 mentiras</i>	Fernando Castets, David Serrano y Diego San José	Argentina y España	Liceo
<i>Me doy el gusto</i>	Adriana Barraza y Érika Halvorsen	México y Argentina	Picadero

**Cuadro 8**

Totales 2013	
País	Cantidad de espectáculos
Argentina	11
Venezuela	2
Argentina y México	1
Argentina y España	1
Total	15

En 2012 se presentó solamente un texto no argentino del mexicano Juan Villoro, y en 2013 circularon dos espectáculos de textos no argentinos de los venezolanos Moisés Kaufman y Gustavo Ott. En este último año se sumó la coautoría de Érika Halvorsen (Argentina) con Adriana Barraza (México).<sup>39</sup>

<sup>39</sup> Vale aclarar que *Me doy el gusto* y *Dos amores y un bicho* solo hicieron tres funciones en Buenos Aires ya que formaron parte de la gira que la actriz mexicana residente en Buenos Aires, Adriana Barraza, quien ha sido nominada a los premios Oscar como mejor actriz de reparto por su papel de empleada doméstica en la película *Babel*, realizó para

Como se ha señalado en el capítulo anterior, las dramaturgias venezolanas y mexicanas contaron con presencia en la cartelera comercial porteña en distintos períodos históricos. Este mapa ampliado del teatro latinoamericano en la Ciudad de Buenos Aires nos posibilita afirmar que la creencia de que en las salas comerciales las dramaturgias de la región en la actualidad equivalen a un “conjunto vacío” no se sustenta en la práctica y que, por el contrario, cuenta con proyectos exitosos de diversa índole, como los ya citados de *Filosofía de vida*, del mexicano Juan Villoro con la adaptación de Javier Daulte, y *33 variaciones*, de Moisés Kaufman con versión y adaptación de los agentes literario-teatrales Fernando Masllorens y Federico González Del Pino, o la coautoría de *Me doy el gusto*, que se presentó en formato semimontado junto con *Dos amores y un bicho* con motivo de celebrar los cuarenta años en la actuación de la actriz mexicana Adriana Barraza.

Los textos de Kaufman y Villoro se inscriben en el proceso de sucursalización descrito en el primer capítulo, y dentro de la cartografía de estéticas planteada forman parte de la categoría de teatro de globalización localizada y cuentan con agencias literarias que los representan. La agencia de Masllorens y Del Pino es la representante de *33 variaciones* y la agente española Mercedes Casanovas es la agente literaria de Villoro. Ya hemos descrito brevemente en el capítulo anterior las operaciones realizadas por Daulte para equiparar lo global con lo local partiendo desde el texto original. La poética de Kaufman también busca vínculos con lo local por medio de temáticas globales.

No se han obtenido datos sobre la relación de los otros autores latinoamericanos presentes en los **cuadros 5 y 7** con las agencias literarias, a excepción del caso de Hernán Casciari.<sup>40</sup>

Según lo analizado hasta aquí en esta tesis, el teatro comercial porteño del postneoliberalismo no habilita la visión acrítica y peyorativa según la cual toda su producción cuenta con bajos objetivos artísticos. Tampoco es cierto que su producción se concentre en su totalidad en autores de lengua inglesa ni francesa, ni en una relación exclusiva con el teatro de

---

festejar sus cuarenta años en la actuación. *Dos amores y un bicho*, del venezolano Gustavo Ott, realizó dos funciones en el Picadero. Luego la gira continuó por México.

<sup>40</sup> Resulta interesante analizar el caso de circulación de este autor, cuya obra se inicia en formato de blog y es adaptada por Antonio Gasalla al teatro. Casciari, oriundo de la provincia de Buenos Aires, inició el blog Orsai durante sus años de residencia en España, y desde allí publicó su obra oficiando como su propio agente, mientras trabajaba como periodista para *El País* y otros medios. Actualmente trabaja desde Buenos Aires, donde estrenó *Más respeto que soy tu madre II* en el Teatro El Nacional, con producción de Ignacio Laviaguerre, y continúa desarrollando su actividad teatral y literaria. Distribuye los libros de su editorial por su propia web.

franquicia. Estos prejuicios se sostienen en otra visión anterior también errada, según la cual los empresarios teatrales eran, hasta hace muy poco, vistos como mercenarios.

A pesar de esto, según la presente cartografía, la oferta de proyectos basados en dramaturgias latinoamericanas es significativamente menor. A su vez, son pocos los países latinoamericanos que cuentan con dramaturgos en la cartelera comercial porteña de estos años. Si bien no es posible comparar las cantidades de producción del teatro comercial de arte por el que, como hemos expuesto, solo circularon 80 proyectos en estos dos años con las del teatro independiente de la ciudad, que estrena más de 600 espectáculos por año e incluye en su mapa una enorme diversidad de dramaturgias con una presencia destacada de los autores nacionales, sí es posible continuar potenciando la diversidad del teatro comercial porteño en un contexto global en el que los mercados tienden a la concentración.

La pregunta sobre cómo se comporta la demanda con relación a esta multiplicidad (limitada pero más próxima a la diversidad que lo imaginado por los sectores más críticos del teatro comercial) será planteada en el apartado siguiente, en el que avanzaremos sobre el **mapa de los públicos del teatro comercial de arte**. Dado que los sustentos teóricos de este capítulo se concentran en conceptos de la geografía cultural, la pregunta en cuestión no apuntará hacia una investigación de las preferencias de los públicos, sino a la profundización del mapa hasta aquí expuesto en este capítulo.

## B. Hacia un mapa de los públicos del teatro comercial de arte

### *B.1. Antecedentes del período 2012-2013*

Los años 90 fueron difíciles para el teatro. En el marco de una situación asfixiante para el teatro independiente, surgió a mediados de la década el movimiento MATE, impulsado por Alejandra Boero y Roberto “Tito” Cossa, y acompañado desde la investigación por el sociólogo Marcelo Urresti, que también había sido convocado por el Teatro General San Martín, dirigido entonces por Juan Carlos Gené, durante el gobierno del intendente Federico Domínguez, antes de la primera elección democrática de la ciudad, en la que ganó el radical Fernando De la Rúa, y de la

reforma constitucional que abrió el campo a la reelección a escala nacional, con el segundo triunfo electoral del peronismo de Carlos Menem.<sup>41</sup>

En estos años, distintas salas comerciales cerraron sus puertas temporaria o definitivamente.<sup>42</sup> En 2002, según los datos de AADET, la cantidad de espectadores del teatro comercial en su totalidad y a escala nacional era de 1.655.377 — número históricamente bajo con relación a la cantidad de habitantes del país y los registros de espectadores de todo el siglo XX —, mientras que el teatro oficial, también en crisis, alcanzaba 1.151.192, tal como lo expone el siguiente cuadro, tomado del *Informe 2014* del Observatorio de Industrias Creativas de la Ciudad de Buenos Aires.

**Cuadro 10**

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

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

Nota: para asistentes del teatro oficial se contabilizan los de la jurisdicción local y nacional.<sup>43</sup>

Si bien ya desde 2003 empezó a crecer el mercado del teatro comercial, el mayor crecimiento comenzó en 2005. Esta escala se detuvo en 2009, año en el que la gripe A impulsó a los empresarios de la AADET a tomar la decisión de cerrar sus salas durante la temporada alta de la plaza empresarial porteña, y luego continuó hasta superar los 3 millones de espectadores, alcanzando su tope en 2011.

<sup>41</sup>Para mayor información acerca de estos años, se sugiere ver: “Consumo cultural hoy y formación de públicos para el teatro independiente, entrevista a Marcelo Urresti”(http://goo.gl/fq4jXb).

<sup>42</sup>“Desde que le compré el Ateneo a Romay, lo único que hice fue reinvertir todo en esta actividad. Adquirí el Liceo, el Blanca Podestá, el Tabarís, y construí el Corrientes de Mar del Plata. El 97, para mí, fue una llamada de atención y el año último la situación hizo eclosión por todos lados”, afirma Carlos Rottemberg en una nota del diario *La Nación*. A. CRUZ, “La escena más crítica”, *La Nación*, Buenos Aires (http://goo.gl/qA6NvO).

<sup>43</sup> “El teatro en la Ciudad de Buenos Aires. Informe 2014”, Observatorio de Industrias Creativas (http://goo.gl/NXbNWD).

En este marco de crecimiento del mercado vale citar al empresario y ex dirigente de AADET Carlos Rottemberg, cuando afirmó que “para dedicarse a esta profesión es necesario ser más teatrasta que empresario”. Esta visión de responsabilidad sustenta la búsqueda de calidad en los espectáculos comerciales destacando la vocación de la práctica teatral y de la búsqueda del conocimiento necesario para su buen desarrollo, por sobre la ganancia inmediata. Desarrollaremos esta visión en el capítulo III sobre la **diversidad en el mapa del teatro comercial de arte** que busca incorporar en la presente cartografía las acciones de responsabilidad cultural empresarial.

Por lo tanto, este período se trata de un marco propicio para analizar la diversidad, sumando a la diversidad de poéticas la distribución propuesta por la variable central de esta tesis: el origen geográfico de las dramaturgias. Se trata del fin del período de crecimiento significativo iniciado en 2005, cuyos números de espectadores no han podido ser superados luego de 2011. Dado que en el apartado anterior se expusieron los datos relacionados sobre la producción, a continuación se analizarán los datos sobre espectadores para los proyectos basados en dramaturgias latinoamericanas, con relación a los de los proyectos basados en dramaturgias originarias en Estados Unidos, Reino Unido y Francia.

### *B.2. Espectadores para las dramaturgias latinoamericanas en 2012*

Durante este año los espectáculos del teatro comercial de arte que circularon en el sector central de la Ciudad de Buenos Aires dentro del marco muestral planteado acumularon 1.001.154 espectadores en 3.622 funciones. Los espectáculos de dicho marco basados en dramaturgias latinoamericanas sumaron 298.579 espectadores en 1.007 funciones. Para los espectáculos basados en dramaturgias de Estados Unidos, Reino Unido y Francia la cantidad de espectadores fue de 702.575 y la de funciones, de 2.615. Estos datos se exponen en el **cuadro 10**.<sup>44</sup>

**Cuadro 10**

Orígenes	Funciones	Espectadores
Latinoamericanos 2012	1.007	298.579
Potencias occidentales 2012	2.615	702.575
Totales 2012	3.622	1.001.154

Elaborado sobre la base de datos facilitados por AADET.

<sup>44</sup>La información fue elaborada sobre la base de datos provistos por AADET para el presente trabajo, tal como figura en el epígrafe del cuadro 10.

### *B.3. Espectadores para las dramaturgias latinoamericanas en 2013*

En este año el marco definido recibió 684.705 espectadores en 2.920 funciones. La cantidad de espectadores para las dramaturgias latinoamericanas fue de 100.567 y la cantidad total de funciones de dichos espectáculos fue de 549. Mientras tanto, la cantidad de espectadores para las obras de dramaturgias de Estados Unidos, Reino Unido y Francia fue de 584.138 y su cantidad de funciones sumó 2.371, tal como lo expone el **cuadro 11**.<sup>45</sup>

**Cuadro 11**

Orígenes	Funciones	Espectadores
Latinoamericanos 2013	549	100.567
Países centrales 2013	2.371	584.138
Totales 2013	2.920	684.705

Elaborado sobre la base de datos facilitados por AADET.

### *B.4. Los consumos agregados de 2012 y 2013*

Los datos agregados de espectadores y cantidad de funciones de los espectáculos seleccionados dentro del marco de análisis posibilitan una visión clara de las demandas de consumo teatrales locales y globales. Los espectáculos basados en textos de autores latinoamericanos sumaron 399.146 espectadores en 1.556 funciones. Las puestas de obras de los países centrales tuvieron 1.286.713 espectadores en 4.986 funciones.

---

<sup>45</sup>Ibíd.

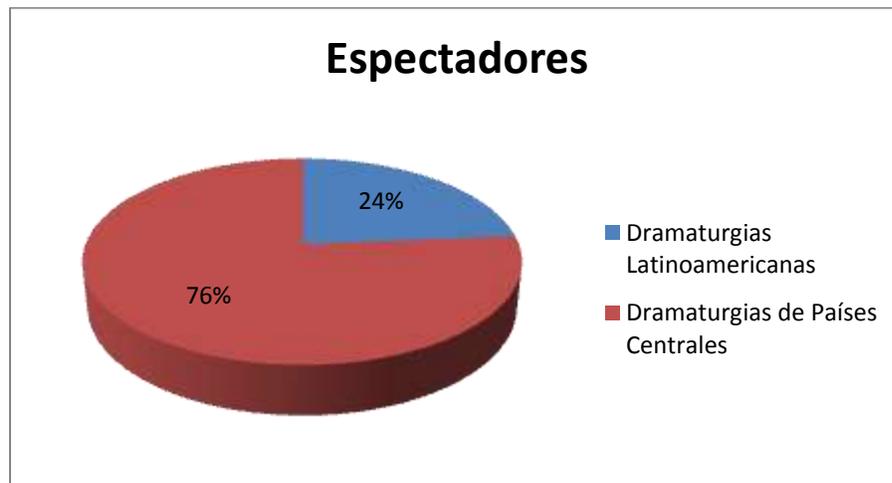
**Cuadro 12**

Orígenes	Cantidad de funciones	Espectadores
Latinoamericanos 2012y 2013	1.556	399.146
Países centrales 2012 y 2013	4.986	1.286.713

Elaborado sobre la base de datos facilitados por AADET.

Tal como expresa el siguiente gráfico de torta, las dramaturgias latinoamericanas retienen el 24%, mientras que las de Estados Unidos, Reino Unido y Francia acaudalan el 76% de los espectadores en este esquema comparado que no incluye a las dramaturgias de otros orígenes, incluidas en el apartado anterior.

**Gráfico 4**



Los datos sobre producción y espectadores para las dramaturgias latinoamericanas en el teatro comercial de arte se aproximan en ambos casos a las cuartas partes de los mercados de la producción y de los públicos. Las cifras anteriores sobre los públicos no son suficientes para avanzar con profundidad hacia el mapa de flujos de los públicos del teatro comercial de arte, según la variable del origen de los autores que estructura esta tesis. Pero sí permiten recalcar que los consumos de dramaturgias locales no han sido desterritorializados. Y esto es sin dudas un dato relevante para próximos estudios que profundicen sobre la presente cartografía del teatro comercial de arte de la Ciudad de Buenos Aires.

El presente análisis sobre la geografía de los públicos del teatro empresarial, debido a la escasez de información sobre los espectadores, no alcanza para plantear un mapa del todo definido. Pero a partir de esta limitante sí pretende destacar la necesidad de amplios aportes desde la geografía de los consumos culturales hacia el desarrollo de próximas investigaciones sobre la economía del teatro porteño y nacional. Dichos aportes pueden profundizar en relación a la “espacialidad” de la avenida Corrientes como espacio de producción y consumo de contenidos teatrales globales y locales, sobre la base de las categorías poéticas propuestas en el capítulo anterior sobre teatro de globalización, globalización localizada y relocalización, a partir del origen de los dramaturgos o como un espacio local en el entramado de la sucursalización. Este último concepto fue introducido en el capítulo I y será profundizado en el apartado siguiente.

### C. Mapa internacional de la gestión de derechos de autor

Los vínculos de los agentes literario-teatrales con las casas matrices de las agencias literarias y las sociedades de gestión de derechos de autor de los países centrales posibilitan avanzar en la complejización del análisis de las flechas de flujo planteadas en este capítulo sobre la producción empresarial. A lo largo de la investigación, en las distintas entrevistas realizadas con los investigadores, gestores y productores nombrados en la introducción, fue difícil acceder a información sobre el trabajo de los agentes y, como se comenta al final del apartado, no fue posible obtener una entrevista con Fernando Masllorens ni Federico González del Pino, principales actores del sector en la actualidad. En los siguientes párrafos exponemos los datos obtenidos a lo largo de dichas entrevistas y en las fuentes periodísticas encontradas.

Es preciso en primer lugar exponer algunos datos históricos para comprender la conformación actual del campo y empezar a analizar su influencia en el mapa actual del teatro comercial de arte de la avenida Corrientes. En 1962 Lino Patalano, actual empresario del Teatro Maipo, ingresó a trabajar con quince años como cadete de la agencia de Giacompol.<sup>46</sup> Este agente e inmigrante italiano representaba a los autores de la Sociedad Italiana de Autores y

---

<sup>46</sup>Ver en Apéndices la entrevista con Lino Patalano realizada para el presente trabajo el 9 de junio de 2016, en CABA.

Editores (SIAE) y a los dramaturgos franceses de la Sociedad de Autores y Compositores Dramáticos (SACD).<sup>47</sup>

El padre de Margaret Smith fue el agente que representaba a los autores ingleses. La agencia que gestiona los derechos de autor en el Reino Unido es Authors Licensing and Collecting Society (ALCS). Luego de la muerte de su padre, Margaret continuó durante un tiempo su trabajo compartiendo la representación del sueco Ingmar Bergman y los dramaturgos ingleses con la agencia F&F de Fernando Masllorens y Federico González del Pino, quienes tiempo después tomaron la totalidad del trabajo con los dramaturgos británicos.

Catalina Wulff, luego de fundar junto con María Luisa Bemberg el Teatro del Globo, inició la representación de los dramaturgos estadounidenses. El empresario Carlos Rottemberg afirma que para todas las obras que él produjo como empresario de compañía de autores estadounidenses, debió gestionar sus derechos mediante esta agente, con la que sostuvo una prolongada relación laboral que comenzó con *Equus*, su primer gran éxito y segunda producción, en el Teatro Ateneo.<sup>48</sup> Luego de la muerte de Wulff, la agencia F&F tomó la representación de los dramaturgos estadounidenses y con el fallecimiento de Giacopol, algunos dramaturgos franceses pasaron a estar representados por la misma agencia, mientras que los italianos no contaron más con un agente que los representara en el país.

Tal como afirma el periodista Pablo Sirvén, desde ya hace más de una década que la agencia F&F detenta un gran poder sobre las dramaturgias de las potencias occidentales en la plaza local:

[...] Mantienen fluidas vinculaciones con la agencia Marton, de Nueva York; son socios de la agencia de Juan José Arteché, de Madrid, y de la de la Margareth y Diana Smith, en Inglaterra, aparte de trabajar con sendas compañías de Bélgica y Francia; lo que todo junto suma algo así como tener el control de medio Occidente teatral.<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> Giacopol también representaba al grupo Música Ligera de Riccordi y en esta línea de gestión trabajó Patalano durante tres años como cadete.

<sup>48</sup> Entrevista presencial con Carlos Rottemberg para la presente tesis, realizada el 9 de junio de 2016, en CABA.

<sup>49</sup> Pablo SIRVÉN, "Teatro como en el teatro" (<http://goo.gl/2owfyq>).

El periodista Carlos Ulanovsky agrega la relación con Elizabeth Morton de Estados Unidos, descendiente de Ferenc Molnár, gestor del primer cobro de derechos de autor en el mundo, por la obra *El cisne*, en 1909.<sup>50</sup>

También juegan un rol central en el presente mapa las sociedades de gestión de derechos de autor de cada país. Existen diversos tipos de organizaciones de gestión de los derechos de autor en el mundo, que varían según su tipo de titularidad de carácter privado, público y semipúblico. La Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores (CISAC) es la organización transnacional que las nuclea. Fue fundada en 1926 y su sede central se encuentra en París, ciudad identificada como la “cuna de los derechos de autor”. Su sede latinoamericana se encuentra en Chile, y Argentores, la Sociedad de General de Autores de la Argentina, es miembro desde 1964.<sup>51</sup> Existen también organizaciones regionales, como la Sociedad Europea de Autores y Compositores Escénicos (SESAC, por sus iniciales en inglés). No se ha logrado obtener información ni fuentes sobre la relación entre las casas matrices de las agencias literarias y las sociedades de gestión de derechos de autor. Por lo tanto, quedan abiertas importantes preguntas en relación con estos vínculos. ¿Existe algún tipo de vínculo entre las casas matrices de las agencias y las sociedades de gestión de derechos de cada país o región? ¿Cómo es el vínculo entre las casas matrices y los agentes locales? ¿Cuáles son los representantes que más aportan a las sociedades de gestión de derechos que recaudan los porcentajes correspondientes a la autoría en cada país?

Al margen de estos límites, es posible afirmar que ese 55% de proyectos basados en dramaturgias de Estados Unidos, Reino Unido y Francia que circuló en el sector central del teatro de la cartelera comercial de arte porteña en los años 2012 y 2013, presentado en el primer apartado del capítulo, atraviesa este entramado de transnacionalización de la representación y gestión de los derechos de autor, en el que los agentes literarios locales offician como intermediarios entre las casa matrices y los productores teatrales locales.

El párrafo anterior abre el interrogante sobre cómo atraviesan este entramado las dramaturgias nacionales y latinoamericanas. Esta pregunta abierta significa un interesante desafío para próximas tesis que se aboquen a estudiar el proceso de sucursalización de las obras que circulan por la avenida Corrientes, tanto de las dramaturgias latinoamericanas como de las

---

<sup>50</sup> Carlos ULANOVSKY, “Dos felices esclavos del teatro”(http://goo.gl/3hnaQg).

<sup>51</sup> Para mayor información sobre los países miembros de CISAC, hacer la siguiente ruta: [www.cisac.org](http://www.cisac.org)>OurMembers>MembersDirectory> Society.

de los países centrales. En principio, vale afirmar que solo se han encontrado vínculos con agencias literarias para los ya citados casos de Juan Villoro y Moisés Kaufman y que, como se planteó en el primer capítulo, el rol de Buenos Aires puede ser significativo para ampliar la participación de las dramaturgias latinoamericanas en este entramado. Si bien existe una relación incipiente, marcada por los casos de *Filosofía de vida* y *33 variaciones*, resulta llamativo que Matías Del Federico no haya obtenido ofertas luego de la gran repercusión de *Bajo terapia* en el mercado internacional.

El mapa expuesto es una herramienta que podría resultar significativa para el fomento de la actividad teatral si se pretende proteger el rol de Buenos Aires en el mapa teatral internacional. Para la profundización de este mapa de la gestión de los derechos de autor y su relación con la distribución de las dramaturgias en el teatro comercial, son necesarias la apertura y la búsqueda de fuentes de información. Tal como ya fue expuesto, la falta de datos se debe a que los agentes Fernando Masllorens y Federico González del Pino, que han representado a autores nacionales como Oscar Martínez, Jorge Accame, Elena Bossi y Manuel Puig, y al argentino-chileno Ariel Dorfman, se negaron a prestar una entrevista para esta investigación.

Desde lo operativo, las casa matrices ofrecen al resto de los mercados los derechos de los dramaturgos representados de su país. Los agentes locales offician de intermediarios entre los dramaturgos de las casa matrices de las agencias con las que trabajan en los países centrales y los productores locales. También es posible que los productores soliciten a los agentes con los que trabajan frecuentemente la gestión de los derechos de una obra de autor extranjero. La eficiencia de los agentes locales parece estar orientada hacia solucionar todas las demandas de los productores y lograr la mayor cantidad de ventas de derechos para las casas matrices. La eficacia, sin dudas, dependerá del éxito de cada obra, que resulta siempre imposible de anticipar. Este marco operacional de relaciones transnacionales plantea distintos interrogantes, como por qué las principales casas matrices de Estados Unidos solo representan a dramaturgos nacionales mientras que las de España incluyen en su catálogos a autores nacionales y extranjeros; en cuáles de estos países centrales las casas matrices han abierto en mayor medida sus catálogos a los dramaturgos latinoamericanos, etcétera.

El trabajo de estos agentes puede ser comprendido dentro de la categoría de nuevos intermediarios culturales, iniciada por Pierre Bourdieu en *La distinción* (1979). Desde la publicación de esta investigación, la sociología de la cultura ha profundizado en el rol de las

nuevas burguesías en la intermediación entre la producción cultural y sus consumidores. A pesar de que no hay trabajos que analicen desde esta perspectiva el rol de los agentes literario-teatrales, este es sin dudas un marco teórico relevante que debe ser evaluado para profundizar el mapa de la gestión de los derechos de autor en el teatro comercial de arte. Todo el aporte del sociólogo francés y luego de la sociología de la cultura ha sido fundamental para el giro cultural de otras ramas de las ciencias sociales, entre ellos, el de la geografía humana, que derivó en la geografía cultural. Estos marcos teóricos pueden ser muy significativos para la comprensión del rol de estos intermediarios en el mapa teatral mundial, en el marco de la globalización actual.

# CAPÍTULO III

## LA DIVERSIDAD CULTURAL EN EL MAPA DEL TEATRO COMERCIAL DE ARTE

### INTRODUCCIÓN

A pesar de estos límites, los datos expuestos sobre espectadores posibilitan quitar credibilidad a la afirmación según la cual los públicos del teatro comercial actual no eligen espectáculos basados en dramaturgias latinoamericanas. Los datos expuestos y sus limitantes posibilitan plantear una nueva perspectiva que se desplaza de las problemáticas de escasez de oferta o de demanda, demostrando una presencia limitada pero significativa de las dramaturgias latinoamericanas en el teatro comercial de arte tanto en la oferta como en la demanda. Dicho desplazamiento acompaña la base metodológica de esta tesis de adoptar una visión cartográfica (que sin dudas sería enriquecida por la mayor cantidad de datos sobre espectadores) según la cual las categorías de teatro de globalización, globalización localizada y relocalización planteadas en el capítulo I, por su hibridez y su diversidad, dan cuenta de la diversidad existente y, por lo tanto, no posibilitan plantear la desterritorialización o la eliminación de los consumos teatrales locales. Sin eliminar la oferta de dramaturgias locales o regionales, los procesos de sucursalización se adaptaron a esto y modificaron la relación entre algunos creadores locales y las casas matrices de las agencias.

El acercamiento territorial al mercado del teatro comercial precisa de una complejidad conceptual elevada que excede tanto la simplificación de sus estéticas o de sus consumos como la desterritorialización de su diversidad. En esta misma línea, las categorías planteadas por Dubatti y retomadas por Obregón abren un nuevo camino para analizar una tradición existente de dramaturgias latinoamericanas en el teatro comercial de arte que aportan al análisis histórico desarrollado en el capítulo I y a la especificidad del teatro en los análisis de la economía de la cultura.

El análisis hasta aquí planteado puede abrir un camino de legitimación para:

- iniciar el análisis de las acciones de responsabilidad cultural de un sector que incorpora —y en algunos casos, en forma exitosa— a autores locales y regionales mediante estrategias de fomento de la producción y los públicos. Esta propuesta incluye la necesidad de incorporar el debate ya existente sobre la relación del Estado con el empresariado teatral para analizar las posibilidades de cooperación en las acciones de responsabilidad;
- continuar la investigación sobre la relación de los dramaturgos latinoamericanos y las agencias literarias que trabajan en el campo teatral, y sobre la relación de los representantes locales con las casas matrices y las sociedades de gestión de derechos de autor a escala nacional e internacional;
- fomentar próximas tesis que analicen las posibilidades de que las escuelas de espectadores incorporen en mayor medida los proyectos basados en dramaturgias latinoamericanas del teatro comercial de arte, desde sus distintos modelos de gestión (públicas o privadas) y sosteniendo los criterios independientes para la profundización de su currícula;
- que Argentores evalúe de forma específica la protección de los autores nacionales y regionales que circulan en el teatro comercial sobre la base de las necesidades particulares del sector.

Sin dejar de destacar la relevancia de los restantes puntos, este capítulo se enfocará en analizar la bases conceptuales que sustentan las acciones de responsabilidad de la AADET mediante conceptos provenientes de la economía de la cultura, y las posibilidades de apertura del diálogo entre los productores comerciales y el Estado, considerando los múltiples valores del teatro comercial de arte y su aporte histórico a la diversidad. A partir de la inserción lograda por estos proyectos en el mapa reciente del teatro comercial de arte, se estudiarán algunas bases conceptuales posibles para debatir la viabilidad de la relación entre el empresariado teatral y el Estado, y el posible aporte del Estado a las acciones de responsabilidad cultural.

En este punto es preciso repasar el análisis hecho hasta aquí con motivo de ajustar el debate de esta última parte del trabajo, tanto lo analizado en los primeros capítulos como los objetivos que orientan estas últimas páginas. En el primer capítulo se desarrolló un contexto para analizar la presencia de las dramaturgias latinoamericanas en el teatro comercial de arte de la Ciudad de Buenos Aires tomando como primer eje de periodización el inicio de la democracia y focalizando en los años que siguieron a 2001, con especial atención al desarrollo del teatro

comercial de arte desde 2005. Luego, en el segundo capítulo se trazó una cartografía de las dramaturgias latinoamericanas sobre el sector central de la avenida Corrientes en el bienio seleccionado, analizando el fin de una etapa del proceso de modificación del mapa del teatro comercial de arte porteño.

Si bien es más que interesante la posibilidad de aportar a la creación de proyectos de agencias literarias estratégicamente analizados y creados que busquen propiciar la diversidad del sector mediante estudios de mercado, los objetivos de esta tesis apuntan a potenciar la diversidad existente con relación al origen de los dramaturgos en el teatro comercial de arte mediante un desarrollo cartográfico general, en lugar de avanzar hacia un análisis de la oferta y la demanda para insertar nuevos proyectos puntuales. En línea con este objetivo, y a pesar de los límites ya planteados para la obtención de información sobre este sector del campo teatral, es preciso destacar que sin la información obtenida en entrevistas con productores e investigadores, y en las fuentes periodísticas citadas, sobre la actividad de los principales representantes históricos y actuales de dramaturgos y sus vínculos transnacionales —sobre lo que aún queda mucho por indagar— este mapa hubiera quedado incompleto. Estos intermediarios juegan un rol relevante en el mapa del teatro comercial de arte actual que es preciso que otras tesis se aboquen a investigar, tanto desde los ya citados marcos de la sociología de la cultura y la geografía cultural como desde la economía cultural enfocada en la actividad teatral.

Este desarrollo del mapa actual del teatro comercial incorpora, con sustentos teóricos y empíricos provenientes de la geografía cultural, la historia, la filosofía teatral, la economía y la sociología de la cultura, los trazados complejos del mercado teatral con relación a todo el recorrido que une la creación dramaturgica, la producción (incluyendo la gestión de los derechos de autor) y los públicos. Tomando un punto de vista limitado o acotado sobre el rol del Estado en el fomento de la diversidad de mercado en el teatro comercial, un primer camino puede estar orientado hacia la segunda propuesta planteada párrafos antes sobre la promoción de la pluralidad de orígenes de las dramaturgias por medio de medidas de apoyo a la creación de nuevas agencias literarias cuya vocación este total o mayormente orientada hacia la representación de las dramaturgias latinoamericanas en el teatro comercial porteño, nacional, regional o internacional. Desde ya que eso estaría vinculado a un estudio de mercado o a otro tipo de análisis aplicado que escapa a los objetivos de esta tesis.

En este punto es necesario recalcar que la falta de información sobre la actividad de los principales agentes literarios de la actualidad impide realizar una proyección más real de las dramaturgias latinoamericanas y occidentales en el teatro comercial de arte de los próximos años y ajusta las posibilidades de diversificación del mercado. Al ser consultados sobre su trabajo equitativo con los dramaturgos nacionales y sobre cómo se constituyó su campo profesional en el país durante el siglo XX, en el marco de una solicitud telefónica y por correo electrónico para una entrevista, los agentes Fernando Masllorens y Federico González del Pino argumentaron que entendían mejor no concretar el encuentro ya que su empresa se sustenta en un modelo de emprendimiento cuyo *know how* es de desarrollo privado.<sup>52</sup>

La posibilidad de preguntarles a los principales actores del sector en la actualidad acerca de cómo consideran que debe ser el trato ético y equitativo hacia los dramaturgos latinoamericanos, cómo aprendieron su trabajo y cómo entienden el desarrollo histórico de su profesión en el país, en qué marco global se desarrolló su trabajo tal como se lo comprende en la actualidad y, principalmente, cómo es su vínculo desde lo local con los países centrales, donde se ubican las casas matrices de las agencias literarias, hubiera posibilitado un salto mayor hacia la proyección de la presencia de las dramaturgias latinoamericanas en el teatro comercial de arte local.

Dado que la pregunta central de esta tesis se orienta hacia la descripción de un mapa cambiante, además de contextualizar y describir su cartografía actual, es preciso plantear sus posibles proyecciones en los próximos años. Si el fomento a la relación entre agentes y dramaturgos latinoamericanos no es un camino viable para este trabajo ni se ajusta a sus objetivos, existe una segunda alternativa para analizar las posibles proyecciones de las dramaturgias latinoamericanas en este marco específico del subsistema de producción empresarial que, sin caer en una visión contrafáctica, se plantea como una posibilidad viable para esta tesis. Se trata de incorporar en el presente análisis geográfico las estrategias privadas de fomento de la producción y los públicos.

A lo largo de este capítulo se analizará el accionar responsable de la AADET como parte del contexto económico en el que se desarrolla el mapa analizado. Este camino abrirá la posibilidad de tener una visión más amplia del mapa del teatro comercial de arte que este trabajo

---

<sup>52</sup> Esta solicitud fue realizada por primera vez por correo electrónico el 26 de mayo de 2016. Luego de distintos contactos por mail y teléfono, los agentes contestaron con la negativa al encuentro el 8 de junio siguiente.

desarrolla, y desde allí próximos análisis aplicados podrán estudiar líneas de fomento específicas como la creación de nuevas agencias locales.

El presente debate se inserta en uno aún mayor, introducido en el primer capítulo, donde se sostiene que la Ciudad de Buenos Aires es postulable como la capital internacional del teatro hispanoparlante. Dicha postulación, de carácter simbólico, plantea el rol central de esta ciudad en el objetivo de potencializar constantemente la inserción de las dramaturgias latinoamericanas como parte central del patrimonio del teatro mundial, ya que es la única de la región que por su producción, historia y calidad puede lograr competir con los principales centros occidentales nombrados a lo largo del trabajo y otros como Berlín. El 30% de proyectos basados en dramaturgias latinoamericanas presentes en la cartelera empresarial de esta ciudad identificados en el bienio analizado en el capítulo II juega un rol central en esta búsqueda, junto con la circulación del teatro independiente latinoamericano en los principales festivales internacionales.

Esto no implica que el análisis caiga en un objetivo chauvinista. Desde una perspectiva proteccionista de la economía, Aldo Ferrer sostiene que

Dentro de la globalización (y no se puede vivir fuera de ella) solo prosperan los países que consolidan su propia identidad y asumen la organización de sus recursos. En la cultura lo logramos, por ejemplo, creando un género de la universalidad del tango. En economía deberíamos hacer lo mismo [...]

En estudios recientes sobre la globalización, insisto en esta necesidad de estar en el mundo sin dejar de ser nosotros mismos, de vivir con lo nuestro abiertos al resto del planeta y las culturas de otras latitudes.

Porque, en definitiva, la trayectoria de los seres humanos y los países se construye, en primer lugar, en el propio espacio.

Esta visión constructivista se opone a las visiones supraterritoriales de la economía, que buscan eliminar las fronteras nacionales sin considerar la complejidad de las identidades locales, que forman parte fundamental de la geografía cultural y humana. En línea con la sugerencia de Ferrer y contrariamente a cualquier objetivo chauvinista y simplificador, una meta de esta tesis es complejizar el análisis sobre el valor de las dramaturgias dentro del patrimonio inmaterial de

las culturas teatrales latinoamericanas en la Ciudad de Buenos Aires, en el marco conceptual de la diversidad cultural y de la diversidad de mercado, que analizaremos a continuación.<sup>53</sup>

## DIVERSIDAD CULTURAL Y DIVERSIDAD DE MERCADO

El economista de la cultura David Throsby<sup>54</sup> analiza el **capital cultural** tomando distancia de las definiciones y concepciones que acotan a los bienes y servicios culturales a su valor económico tradicional, limitadas a la visión más estrecha de “la cultura como recurso” para el crecimiento económico de un país o sector.<sup>55</sup> El autor insiste en la necesidad de ampliar la valorización de los productos culturales equiparando el valor económico con el valor cultural que estos inherentemente contienen. De esta forma define al capital cultural.

A su vez, toma distancia de los avances del sociólogo francés Pierre Bourdieu en la concepción del capital cultural, ya que se aleja de la praxis individual y acumulativa de cultura a la que Bourdieu refiere como capital cultural, mediante la adquisición del *habitus*. Throsby define a los sujetos generadores de capital cultural como los contextos económicos en los que la producción cultural se desarrolla. Incluye en esta definición formas de valor tangibles e intangibles.

Antes de continuar desarrollando la definición de Throsby sobre diversidad cultural, es relevante en este punto profundizar sobre su vínculo específico con el tema de las dramaturgias latinoamericanas, ya que en esta última categorización del concepto de valores posible incluirlas, ya que su valor intangible es siempre destacable, aun cuando las obras se encuentren editadas. En

---

<sup>53</sup> En el siguiente enlace la Unesco sintetiza la participación del teatro en los ámbitos definidos por la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial: <http://goo.gl/ABZs0V>

<sup>54</sup> Es docente de la Macquarie University de Sydney y su libro *Economía y Cultura* (2001) es un material de referencia en la economía de la cultura y las distintas disciplinas vinculadas con la gestión cultural.

<sup>55</sup> George YÚDICE, *La cultura como recurso*, Gedisa, Barcelona-Buenos Aires, 2003. Yúdice desarrolla en esta investigación los diversos roles que se han asignado a la cultura como recurso para variados fines. “Las nuevas determinaciones de la sociedad y la cultura contemporáneas tornan problemáticas las formas de entender la naturaleza del tiempo social e histórico y demandan análisis culturales plausibles de la realidad social. En ello ingresa con vigor intelectual George Yúdice al demostrar cómo la cultura ha sido elegida por el capital como fuerza constitutiva para la explotación, la acumulación y el crecimiento económico. Así la propiedad intelectual y los derechos de autor, como formas culturales constitutivas de la sociedad del conocimiento, son una nueva mina de contenidos altamente redituables en manos de los productores y distribuidores”, afirma Alain Basail Rodríguez en su reseña de “El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global”, de G. Yúdice, en *Estudios sociales y humanísticos*, vol. V, núm. 1, enero-junio de 2007, pp. 213-219, Centro de Estudios Superiores de México y Centro América, San Cristóbal de las Casas, México.

el caso de las dramaturgias latinoamericanas, uno de sus valores simbólicos intangibles está relacionado con el factor identitario de la creación que, mediante las operaciones de localización y relocalización descritas en el capítulo I, atraviesa las poéticas del teatro comercial de arte generando híbridos geográficos pero sin eliminar la territorialidad.

Retomando la definición de Throsby sobre el capital cultural, las políticas y programas de fomento forman parte de los contextos políticos y económicos en los que se desarrolla la producción de bienes y servicios culturales. Tanto el Estado como el empresariado teatral representado por la AADET forman parte de los actores generadores de capital cultural y son parte central del contexto económico incidiendo con su accionar en el mapa descrito en el capítulo anterior. Dado que el primer fin de este capítulo es analizar el accionar responsable de los productores comerciales sobre dicho mapa, se torna necesario continuar tomando distancia de la visión peyorativa sobre este sector empresarial.

A pesar de que, como se sostuvo en el capítulo I, no es frecuente que la historiografía teatral incorpore el quehacer de los empresarios, este es un acervo fundamental de la actividad teatral sin el cual sería imposible analizar la diversidad del teatro nacional, mucho menos la de la avenida Corrientes. Si bien ha habido conflictos sindicales y han sucedido diversas situaciones de irresponsabilidad y falta de ética, los empresarios actuales de la AADET no solamente se distancian del prejuicio que los encasilla como fenicios “siempre explotadores de la indefensa raza actoral”,<sup>56</sup> sino que también cuentan con distintas visiones sobre la responsabilidad cultural que repercuten hacia afuera de sus empresas en acciones y decisiones de esta organización mutual y cámara empresarial que los nuclea. El accionar de la asociación se sustenta en una visión ética que se sostiene desde cada empresario y ha llegado a los públicos en distintas acciones y decisiones.<sup>57</sup>

El investigador y docente de la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Montevideo, Luis Stolovich, analiza el aporte de David Throsby con relación a la diversidad en el mercado cultural:

---

<sup>56</sup> Carlos ROTTEMBERG, *No hay más localidades*, Ediciones de La Flor, Buenos Aires, 1998.

<sup>57</sup> Desde ya, esto no implica que por sus salas no haya pasado lo peor del teatro comercial (que no es foco de esta tesis). Esta visión general sobre el empresariado actual tampoco excluye situaciones en las que los elencos han planteado demandas legítimas por medio de los sindicatos de actores o de variedades, por conflictos que en algunos casos han derivado en la expulsión o apertura de AADET de algunos de sus socios.

Throsby (2000) amplía la concepción de sustentabilidad al ámbito de la cultura y del capital cultural. Plantea que es posible especificar un patrón de desarrollo “culturalmente sostenible” de la misma forma en que es posible definir un patrón de desarrollo “medioambiental y ecológicamente sostenible”. Ese patrón se sostendría en una serie de principios, entre los que debería estar el mantenimiento de la diversidad.

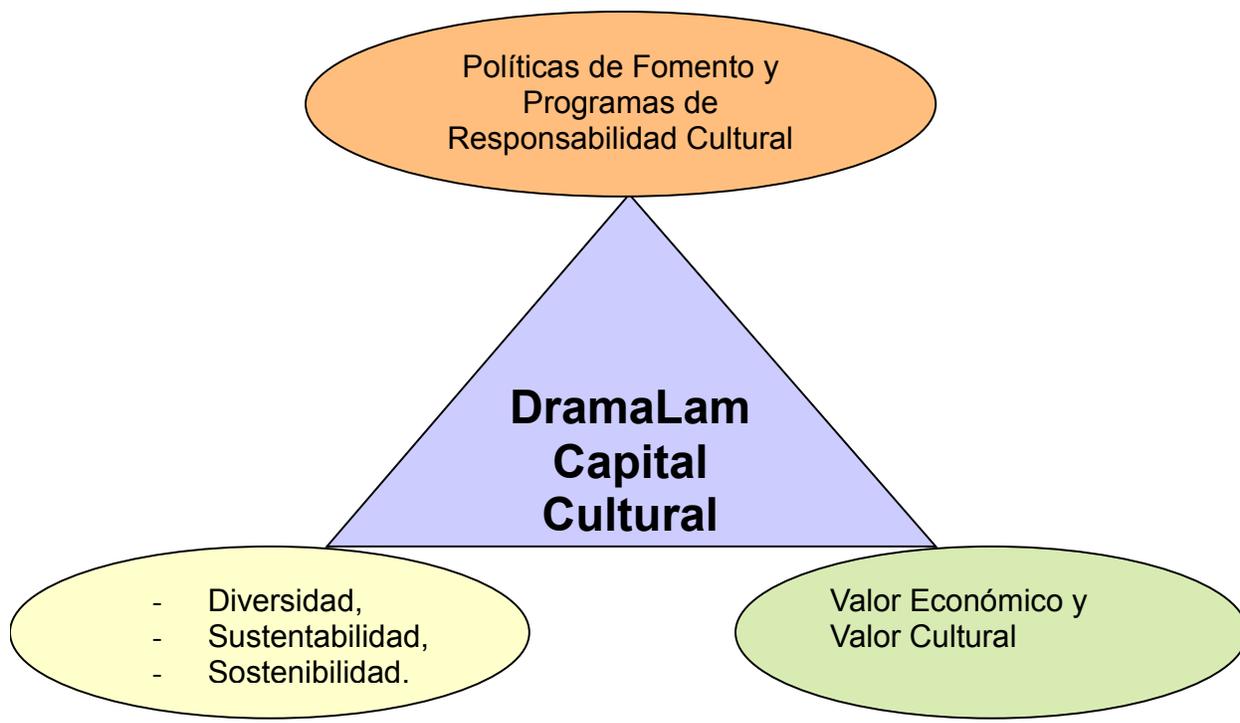
Del mismo modo que la biodiversidad se considera significativa en el mundo natural, la diversidad cultural es importante para mantener los sistemas culturales. La diversidad de ideas, creencias, tradiciones y valores permite —según Throsby— producir un flujo de servicios culturales sustancialmente distinto de los servicios proporcionados por los componentes individuales. Además, la diversidad cultural puede dar lugar a nuevas formas de capital cultural.

Desde este marco conceptual no solo se hace posible evaluar a la figura del productor de teatro comercial como agente del capital cultural, sino que también se torna necesario desatacar como estratégica, para dichos productores, la búsqueda de diversidad. Sin ella, no hay mercado cultural sustentable.

## DIVERSIDAD, VALOR Y RESPONSABILIDAD CULTURAL EMPRESARIAL

En el apartado anterior introdujimos el debate planteado por Throsby con relación a la búsqueda de un valor holístico para los productos culturales. Esto se ve reflejado a continuación en el vértice inferior derecho del **gráfico 5** debido a que el desarrollo del teatro comercial de arte idealmente busca ese equilibrio que integra en forma equitativa a las dos formas de valor.

Gráfico 5



Haciendo foco en la integralidad del valor, Dubatti sostiene que el resurgimiento del debate en torno del teatro comercial de arte, que ya hemos analizado en el capítulo I, se sustenta en la integralidad del valor económico y artístico que el **gráfico 5** recalca:

En los últimos diez años se advierte en el teatro de Buenos Aires un incremento notable del “teatro comercial de arte”. Llamamos así a un teatro de calidad, diverso en sus poéticas y dotado de un importante presupuesto, gestado con inversiones de productores empresarios, en el que trabajan actores de relevante trayectoria y valiosos equipos creativos en todos los rubros: dirección, escenografía, música, iluminación, vestuario, etcétera.<sup>58</sup>

Si el valor económico se traduce, de forma sintética, en primer lugar en los costos y beneficios directos (y esta relación debe ser sostenible sobre la base del costo de entrada promedio del teatro comercial de arte) y en los beneficios indirectos y, en segundo lugar, en cantidades de espectadores, que como vimos en el capítulo anterior han aumentado sostenidamente desde 2003 hasta 2011 para el teatro comercial y la totalidad del mercado, a

<sup>58</sup> J. Dubatti, “La escena teatral argentina en el siglo XXI en *La cultura argentina hoy. ¡Tendencias!*, op. cit., p. 188.

excepción de 2009, cuando la gripe A detuvo la actividad comercial por una decisión responsable unánime de los socios de AADET, y luego se han mantenido en una meseta entre 2012 y 2013; el valor artístico se distingue al observar el incremento de los parámetros de calidad, en las estéticas, en la diversidad de poéticas y en la presencia de artistas de vasta formación y trayectoria. Este incremento en el peso de los objetivos artísticos de cada proyecto se inserta en la historia de la avenida Corrientes, en una tradición teatral que desde fines del siglo XIX convoca a grandes cantidades de público al teatro, superando el objetivo del entretenimiento chato que logra el teatro comercial y ganándole espacio desde el inicio de la democracia y, a través de la profundización y el desarrollo logrados en estas tres décadas, y por sobre todo desde el fin de las políticas neoliberales, a pesar de los ajustes que impuso al sector la depresión económica de la segunda mitad de los 90.

Si los ejes de valor y de diversidad presentan fuertes relaciones, sobre la base de los sustentos de Throsby, los valores que postula Carlos Rottemberg también trazan relaciones directas entre estos conceptos y la segunda parte del eje superior del gráfico sobre los programas de responsabilidad cultural. Según describe este empresario en una entrevista para el presente trabajo, la ética hacia adentro exige honrar compromisos con los contratos laborales, con los derechos autorales y la necesaria apertura a las posibilidades de desarrollo de cada proyecto. Rottemberg denomina a todo esto “cuidado de la profesión”. Pero su visión de la ética en el teatro no se limita a dicho cuidado sino que se amplía sobre las siguientes bases:

Tener credibilidad es la gran llave. Por eso quienes se acercan con dinero con la intención de dedicarse a esto [en referencia a la profesión de empresario teatral], en general, fracasan. La gran llave —que puede jugar a favor y en contra— es no darse cuenta de que la materia prima es el ser humano. Dado que el ser humano es la materia prima, para la comunidad no es lo mismo fabricar contenidos que chapitas. Y para la interna [en referencia al campo teatral], el ser humano vive, sufre, se alegra, se excita, se deprime y le pasa lo que nos pasa a todos los seres humanos. Durante estos cuarenta años he visto gente que, con la prepotencia del poder económico, se acerca a hacer esto. Y siempre me cansé de decir que en el teatro es necesario tener más ganas y tiempo para escuchar la problemática de una persona dentro de la interna teatral que tener el dinero. Con el dinero solo durás poco. La formula sería “ética al servicio de las audiencias”.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Entrevista con Carlos Rottemberg en Teatra.net (<https://youtu.be/-tmYbEazrCo>).

Esta definición coincide desde su concepción y su puesta en práctica con la necesidad planteada en el capítulo anterior y desarrollada en el actual de desplazarnos de una visión ortodoxa del mercado para lograr un análisis abarcativo del mapa del teatro comercial de arte. Si bien no plantea ninguna visión concreta con relación al rol del Estado, sí modifica la visión del modelo de negocio del sector privado, enlazándola con el doble valor de los proyectos teatrales. Si en algún momento el debate teórico ha aparentado retirarse del mapa del teatro comercial de arte, esta definición contiene una visión operacional amplia y diversificante de la cultura, que fue puesta en práctica por el empresario durante cuarenta años en la plaza teatral de la Ciudad de Buenos Aires, Mar del Plata, el resto país y otras como las de España, y posibilita, de esta forma, seguir sustentando este debate en una cartografía concreta.

Hasta aquí hemos analizado los conceptos de Throsby sobre diversidad y valor, y las ideas y posturas expresadas por Rottemberg en relación con la responsabilidad como empresario del sector, comprendiendo la integralidad de los tres ejes del **gráfico 5**. La proximidad del presente debate al mapa del teatro comercial no puede saltar el hecho de que entre 2007 y 2015 Rottemberg estuvo a cargo de la presidencia de AADET y fue electo y reelecto por sus pares en esos cuatro períodos bianuales. La asociación se extendió en esos años de 20 a 140 afiliados, federalizando su alcance fuera de la avenida Corrientes y de la Ciudad de Buenos Aires y sosteniendo su misión de profesionalizar a los empresarios teatrales del país.

Más aún, el accionar ético de la organización, según Rottemberg, influyó decisivamente en la repercusión de AADET. A modo de ejemplo, durante la epidemia de la gripe A en 2009 la organización tomó la decisión unánime de cerrar todos sus teatros durante diez días, realizando una conferencia de prensa, mientras que las cadenas de cine continuaron abiertas a pesar de los riesgos para el público y los trabajadores, y este evento tuvo su repercusión.

Pero esta decisión de carácter eventual, tomada ante los riesgos de salud y vida que presentaba la coyuntura, mantiene un paralelo con otras acciones estructurales, sustentadas en los valores organizacionales de AADET que han buscado aportar soluciones a distintas problemáticas estructurales del sector. A lo largo de décadas esta organización sostuvo acciones como: el apoyo a la Casa del Teatro, Premio ARTEI y campañas de marketing con reducción de precios o gratuidad: Vení al Teatro y Ticket BA.

La ya introducida Feria Teatral CONTAR precisa un rol destacado en esta enumeración, ya que logra atravesar los valores de la AADET por el eje central del debate de esta tesis. Y dado

que es objetivo del presente capítulo plantear la posibilidad de incorporar las acciones de responsabilidad cultural en la cartografía actual del teatro comercial de arte, es necesario destacar aquí el dato de que el dramaturgo seleccionado en la primera edición de la feria sea oriundo y residente de San José de la Esquina y no de la Ciudad de Buenos Aires, ni de ningún otro centro de producción teatral nacional. Ese pequeño pueblo no cuenta con una cantidad significativa de habitantes y se encuentra a 55km de Casilda, la cabecera departamental. Tanto Roberto Perinelli y Beatriz Mosquera, por el lado de Argentores, como Brenda Berstein y Carlos Rottemberg, por el lado de AADET, manifestaron la relevancia de este dato sobre el alcance de los objetivos del CONTAR.<sup>60</sup>

La circulación de *Bajo terapia*, tal como ya se ha expuesto, excede la plaza teatral porteña. Esta obra ha circulado por nueve países.<sup>61</sup> De esta forma es posible ampliar la comprensión del CONTAR como una acción responsable que repercute sobre el desarrollo nacional e internacional de las dramaturgias nacionales, amplía la diversidad de la producción sobre el mapa local y propicia un contexto económico que facilita la ampliación de la diversidad del mercado porteño en los próximos años.<sup>62</sup>

Como se sostuvo párrafos arriba, Throsby establece un paralelo entre la diversidad de especies y la diversidad cultural, definiendo a ambas como insoslayables para la sustentabilidad de los sistemas ambientales y culturales. Podríamos sugerir entonces que para la valorización constante de las dramaturgias latinoamericanas para la postulación simbólica de Buenos Aires como capital internacional del teatro hispanoparlante, las bases de diversidad y valor introducidas en el presente cuadro deberían ser un punto de partida para el accionar de todos los

---

<sup>60</sup> Matías Del Federico, autor de *Bajo terapia*, es nieto del fundador de uno de los teatros independientes de su pueblo. Así relata él su historia junto con la de la actividad teatral de su familia y su pueblo en una entrevista por mail para la presente tesis, realizada el 21 de abril de 2016: "Mi formación teatral comienza en San José de la Esquina, el pueblo donde nací. Formo parte de un grupo de teatro que inició mi abuelo hace más de cuarenta y cinco años. Es un teatro vocacional que se sostiene gracias a la pasión de todas las personas que fueron pasando por el grupo a lo largo de los años, empujando para que siga habiendo teatro en el pueblo. En mi adolescencia me sumé al grupo y fui pasando por distintas actividades. Desde iluminador hasta actuar en varias obras. Comencé a escribir pequeños relatos y luego en el año 2010 edité un libro de cuentos. Desde entonces la escritura se transformó en mi principal actividad, dándoles prioridad a la escritura teatral y a los cuentos. En el año 2014 realicé un curso de dramaturgia con Mauricio Kartun".

<sup>61</sup> Después del estreno en Buenos Aires en enero de 2015, el primer país al que se exportó el proyecto fue a España. Actualmente se está representando en Costa Rica, República Dominicana, Estados Unidos, Chile, Colombia y Perú. Próximamente se estrenará en Italia y Brasil.

<sup>62</sup> Las acciones y los programas de responsabilidad social y cultural hasta aquí descriptos también facilitaron que hoy haya más gente que reconozca a AADET, no solo por las competencias de taquilla que transmiten los programas de la televisión masiva durante el verano.

actores que pretendan generar capital cultural, o trabajar responsable y sustentablemente en este contexto.

Si bien el análisis del presente capítulo toma el mapa actual y busca analizar las acciones de responsabilidad cultural que repercuten sobre él, este capítulo no toma ni busca tomar las herramientas necesarias de la cartografía teatral para plantear un mapa con relación a la temática puntual de la responsabilidad. El objetivo de este debate, cuyos sustentos teóricos provienen principalmente de la economía de la cultura, es profundizar el análisis de la diversidad que el mapa del capítulo anterior plantea. Pero, a su vez, los resultados de las acciones de responsabilidad se insertan en el mapa de la avenida Corrientes con resultados concretos como la Feria CONTAR, el espectáculo *Bajo terapia* o el puesto de Ticket Buenos Aires, incidiendo en el mapa antes planteado o en su proyección sobre los años siguientes al bienio analizado en el capítulo anterior.

## SOBRE LA RELACIÓN ENTRE EL ESTADO Y LOS EMPRESARIOS TEATRALES

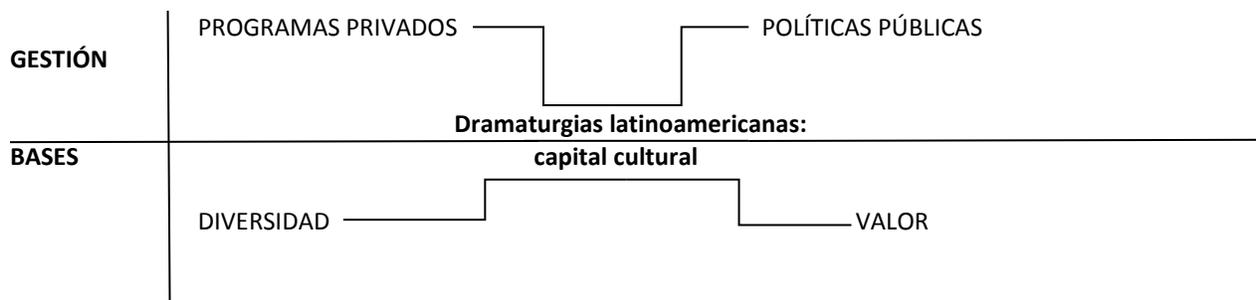
Hasta este punto no se ha analizado el posible rol de las políticas públicas en el fomento de las dramaturgias latinoamericanas en el teatro comercial de arte. El siguiente apartado analiza algunas bases para el diálogo entre el sector público y el empresariado teatral, con el fin de fomentar las dramaturgias latinoamericanas.

El **gráfico 5** del apartado anterior presenta en su vértice superior las políticas públicas y los programas de responsabilidad cultural empresarial para el fomento de los consumos teatrales. El objetivo hasta aquí fue plantear el debate sobre la visión —por cierto, no unificada— del empresariado teatral, a partir de los conceptos sobre diversidad cultural y diversidad de mercado. Sin la intención de realizar un análisis aplicado hasta aquí se ha buscado continuar complejizando el mapa del teatro comercial de arte. Sería muy interesante que otras tesis continúen en la profundización de este debate con el fin de seguir ampliando miradas sobre la totalidad de la producción teatral y comercial local.

El **gráfico 6** presenta por separado las políticas públicas y los programas privados para la gestión de las dramaturgias latinoamericanas como capital cultural de la Ciudad de Buenos Aires. Para continuar con la proyección del mapa de las dramaturgias latinoamericanas en el teatro comercial de arte que este capítulo se propone, la pregunta central que surge es si es necesario que el Estado apoye el accionar responsable del sector privado sin la necesidad de quitar responsabilidades básicas al empresariado ni al Estado, como cumplir con los acuerdos sindicales y con las normas de protección de las salas teatrales que impiden la reducción de su aforo, continuar fomentando el teatro en el subsistema de producción independiente o fomentar la participación de los dramaturgos nacionales y latinoamericanos en las salas públicas. Otra pregunta asociada a esta primera sería si este vínculo entre el sector privado y el público es viable.

Ya comentamos que un camino posible sería el apoyo a la creación de nuevas agencias literarias que enfoquen su trabajo hacia la representación de dramaturgos latinoamericanos. En caso de contar con análisis aplicados o estudios de caso que lo sustenten, el Estado podría evaluar la posibilidad de trabajar por el fomento de la relación de nuevos emprendimientos de este tipo con teatros públicos o semipúblicos de otros países, sociedades públicas o semipúblicas de gestión de derechos de autor, o con las ferias del libro nacionales e internacionales. Pero el foco del actual apartado apunta a analizar, en primer lugar, si es necesario el apoyo del Estado en el Programa de Responsabilidad Cultural de AADET, que impacta de forma directa sobre la variable central de esta tesis: la Feria Teatral CONTAR.

**Gráfico 6**



De los ejes superiores depende la evaluación de si es necesario un apoyo a las acciones de fomento de la AADET por parte del Estado, así como si dicha asociación y los otros actores que

participan en las acciones de responsabilidad cultural identifican la necesidad de recibir apoyo del Estado. Según Héctor Schargorodsky, el Estado en la Argentina solo ha atendido las necesidades puntuales de cada uno de los sectores de la cultura frente a demandas específicas planteadas por los agentes culturales actuantes en el contexto. El Estado no ha contado con la capacidad de anticiparse en proyectos o leyes que no hayan surgido de las demandas de los teatreros, y la Ley Nacional del Teatro, la consecuente creación del Instituto Nacional del Teatro allí legislada, y ProTeatro<sup>63</sup> fueron consecuencia de fuertes luchas planteadas por los teatreros desde el inicio de la democracia.

Esto deja abierta la pregunta sobre la voluntad del empresariado de trabajar en conjunto con el Estado, y la respuesta depende en primer lugar de sus visiones de la ética y el valor de lo público y lo privado en el ámbito teatral y cultural. En este sentido, vale incluir en el presente diálogo las opiniones de Sebastián Blutrach, dueño del Teatro Picadero y actual presidente de AADET, al ser consultado sobre las posibilidades de interacción del empresariado privado con el sector público:

No están desarrolladas este tipo de uniones en la Argentina y se ven con desconfianza desde la propia comunidad teatral. Creo que es un error que se vean así, pero si hubiera claras políticas culturales por parte del Estado nacional o municipal, no debería haber problemas porque habría estrategia y objetivos claros a los que todos podemos sumar.<sup>64</sup>

Pero la opinión de los empresarios también es diversa en este punto. Pablo Kompel trabajó junto con el Complejo Teatral de Buenos Aires en un proyecto criticado por distintos sectores de la actividad teatral, y estrenó *Final de partida* en 2011, último trabajo de Alfredo Alcón.<sup>65</sup> Por el contrario, Carlos Rottemberg suele sostener que su empresa es independiente del Estado y que este debe abocarse a proteger al teatro independiente.<sup>66</sup>

---

<sup>63</sup> Ambos orientados al fomento del teatro independiente.

<sup>64</sup> Entrevista por mail a Sebastián Blutrach realizada el 24 de junio de 2015 para el presente trabajo con relación al tema de las coproducciones público-privadas.

<sup>65</sup> En los siguientes enlaces pueden encontrarse algunas de esas críticas tomadas por el periodismo: <http://goo.gl/65qCLD> y <http://goo.gl/jKeS0W>.

<sup>66</sup> Cuando se asoció con el Teatro Cervantes en 2013, según afirma el productor en la ya citada entrevista personal realizada para esta tesis, lo hizo con el objetivo de viabilizar la posibilidad de que los públicos del verano marplatense pudieran ver la obra *El conventillo de la Paloma* de Vacarezza al módico precio de 120 pesos.

En este punto surge la pregunta sobre si el CONTAR puede operar como un punto de partida posible para la alianza de la producción comercial y el Estado en la promoción de las dramaturgias latinoamericanas en las principales plazas comerciales nacionales, regionales, iberoamericanas e internacionales. En este sentido, cabe citar a Brenda Berstein, secretaria de AADET:

Los seis meses que *Bajo terapia* lleva en cartel muestran que hay posibilidad de llevar textos realizados por autores nacionales al teatro comercial de manera rentable y sostenible en el tiempo. Esto necesariamente implica un público dispuesto a consumir esas obras, a pagar por ellas y a recomendarlas como una muy buena opción a más gente. En la medida en que más autores locales se animen a escribir, que sus textos puedan llegar al teatro comercial y tengan una buena aceptación del público, se crea más motivación y espacio para que cada vez sea mayor la oferta. Estamos fomentando la sinergia y un círculo virtuoso de creación dramática nacional.<sup>67</sup>

Para cualquier posible interacción con la política pública será necesario que esa relación directa entre los dramaturgos seleccionados y el empresariado teatral continúe desarrollándose sin más intermediarios directos que los ya existentes (los jurados de excelencia definidos por la Comisión de Teatro de Argentores). La amplitud territorial alcanzada es sin duda un gran potencial del CONTAR. Beatriz Mosquera, de la Comisión de Teatro de Argentores, sostiene de esta forma que el triunfo de un dramaturgo de un pueblo del interior de Santa Fe, el ya citado Matías Del Federico, es un dato relevante a tomar en cuenta:

Sin duda alguna hay datos que esa [primera] experiencia nos ha dejado. El autor ganador es un muchacho joven que vive en una ciudad del interior de la provincia de Buenos Aires. Se le acortó el camino y tuvo la posibilidad de que un director con experiencia trabajara la obra con él para la puesta en escena. De esta forma se logró un aprendizaje sobre el escenario, indispensable para todo autor. En cuanto a las dramaturgias latinoamericanas, será un segundo paso, cuando se afiance el primero.

En este siguiente paso, el Estado podría facilitar herramientas para transformar la Ciudad de Buenos Aires en una plaza de referencia para la circulación de las dramaturgias

---

<sup>67</sup>Entrevista con Brenda Berstein realizada por mail el 24 de junio de 2015.

latinoamericanas que potencie su rol en la promoción del teatro hispanoparlante en caso de que las voluntades se aúnen y que las agencias del sector público identifiquen en el CONTAR una camino para viabilizar sus objetivos.<sup>68</sup>

Un objetivo del presente capítulo fue realizar una proyección del mapa planteado en los capítulos anteriores sobre la relación entre las dramaturgias latinoamericanas y el teatro comercial actual de la Ciudad de Buenos Aires. Para viabilizar dicha proyección fue necesario en este capítulo analizar las acciones de responsabilidad sobre la base del concepto diversidad tomando como marco teórico central la economía de la cultura. Si bien la pregunta sobre el rol del Estado o las posibles interacciones de este como parte central del contexto para el fomento de la diversidad en teatro comercial de arte no cuenta aún con definiciones claras en el territorio, esta separación en el área superior del último gráfico analizado no impide la posibilidad de proyectar un futuro promisorio en el mediano o en el corto plazo, con un incremento de la participación de las dramaturgias latinoamericanas en el teatro comercial de la Ciudad de Buenos Aires.

Aún a pesar de los recientes cambios en las variables macroeconómicas,<sup>69</sup> se han estrenado proyectos basados en dramaturgias latinoamericanas en 2016, como el ya citado *Yiya, el musical*, con buenos resultados en crítica y concurrencia; otros como *Bajo terapia* continúan en cartel. Recientemente se estrenaron *Ay, amor divino*, con dramaturgia de Mercedes Morán y Cinthia Guerra, con la actuación de Morán y la dirección de Claudio Tolcachir, en el Teatro Maipo, y *Somos Childfree*, de Matías Del Federico, con dirección de Marcos Carnevale, con Gabriel Goity y Eugenia Tobal en el elenco, y Mauricio Dayub e Ignacio Laviaguerre en la producción, en el Paseo La Plaza.

---

<sup>68</sup> Entre esos objetivos posibles cabe destacar el rol que el turismo tiene en las plazas teatrales de las capitales con las que Buenos Aires compite en los primeros puestos de los grandes números del desarrollo teatral nombradas en los capítulos anteriores. En Broadway y Times Square el porcentaje de público local es sustancialmente menor que el del turístico. Por el contrario, la influencia del turismo receptivo en la cartelera del teatro comercial de arte de la avenida Corrientes y de todo el teatro porteño es prácticamente nula. Esto deja un gran potencial abierto en la proyección internacional de Buenos Aires como capital teatral y cultural.

<sup>69</sup> Se trata de los cambios imponentes definidos por la gestión de gobierno que asumió el poder el 10 de diciembre de 2015 luego de las elecciones celebradas ese mismo año, como el aumento del 500% en los principales servicios, el incremento de los precios de la canasta básica y el congelamiento de las paritarias. En mayo de 2016 los productores de salas comerciales realizaron un “apagón de marquesinas” luego del aumento de las tarifas de electricidad, que junto con la recesión empezaban a ajustar al mercado teatral.

## CONCLUSIONES

Es posible entender la totalidad del recorrido de esta tesis como una búsqueda constante de complejización del subsistema de producción comercial. Un fin central de esta búsqueda ha sido continuar desplazando prejuicios sobre el empresariado teatral y aportar al debate sobre el resurgimiento del teatro comercial de arte. Esta misma categoría encierra la primera complejización a destacar. El debate planteado sobre la base de las propuestas de Dubatti y Obregón indagó en la diversidad existente en el sector a partir de variables poéticas y económicas que desde la propia praxis denotan un panorama de diversidad que abarca desde las micropoéticas hasta el teatro de franquicia o de globalización.

Dicha diversidad poética también incluye los cruces difíciles de desentrañar entre el arte, la cultura y el mercado, en primer lugar exponiendo una amplitud híbrida de poéticas, que abarca las categorías de teatro de globalización, teatro de globalización localizada y teatro de relocalización. Los procesos de sucursalización han adaptado sus dinámicas, desde las casas matrices de las agencias literarias hasta esta tríada híbrida en la que subsisten las teatralidades locales y regionales. Y dicha subsistencia se debe también a la compleja y amplia tradición de las dramaturgias latinoamericanas en el teatro comercial de arte de la avenida Corrientes. Difícilmente pueda encontrarse algún camino sencillo para analizar un sector nuclear de la cultura porteña, cuyos cruces con el mercado se muestran conspicuos, imbricados y minados por una larga tradición de muchas veces injustos juicios (o prejuicios) de valor.

Para avanzar en la respuesta al interrogante central de esta tesis, fue preciso que la investigación se acotase a un recorte temporario lo más actual posible del mapa del teatro comercial de arte de la ciudad, limitado al sector central de distribución. Allí se analizó que para los años 2012 y 2013 las dramaturgias latinoamericanas alcanzaron el 30% de la oferta del teatro comercial de arte y una cantidad de espectadores equivalente al 24% con relación a los espectáculos basados en dramaturgias originarias de Estados Unidos, Reino Unido y Francia en esos dos años analizados. Esta cartografía parece acompañar el camino de complejización sintetizado en el párrafo anterior, posibilitando desterrar la idea de que todo el teatro de la avenida Corrientes es “extranjerezante” y de mala calidad.

Tanto la tradición dramaturgica planteada en el primer capítulo que abarca, por sintetizar de algún modo el ya estrecho recorrido del capítulo I y a modo de ejemplo, desde *El conventillo de la Paloma* de Vaccarezza y *Stefano* de Discépolo (1928) hasta *Filosofía de vida* de Juan Villoro (2012), con Alfredo Alcón en el elenco, como la diversidad de poéticas, los resultados de esta cartografía sostienen la hipótesis de este trabajo según la cual la diversidad de orígenes no ha sido desterritorializada del teatro comercial de arte de la Ciudad de Buenos Aires. Esto no niega la presencia, indudablemente mayoritaria, de las dramaturgias de los países centrales que atraviesan el proceso de suscursalización, mediante los principales agentes literarios internacionales y locales, logrando un mayor predominio sobre el mercado. Se incluyen en estas dramaturgias presencias vitales que van desde Tennessee Williams (1911-1983) hasta Yasmina Reza (1959).

Pero la búsqueda de complejización geográfica planteada por esta tesis se potencia en el capítulo II, cuando este ahonda en el detalle de la circulación de las obras de dramaturgos latinoamericanos en el bienio allí estudiado, en el sector central de la avenida Corrientes. Los cuadros que plantean el mapa latinoamericano de autores presentes en el teatro comercial de arte porteño en el sector y tiempo delimitados posibilitan ampliar el horizonte de lo local a lo regional mediante presencias minoritarias pero significativas de las dramaturgias mexicanas y venezolanas, que tal como se expone en el capítulo I han contado con una presencia histórica en el teatro comercial de arte porteño. Es decir que si bien el 30% de dramaturgias latinoamericanas cuenta con una presencia significativamente mayor de autores nacionales, hay otras plazas de creación y circulación con las que el contacto de los empresarios es frecuente, cuyos textos cuentan en distintas ocasiones a lo largo de la historia con el acompañamiento de amplias audiencias porteñas. También logran un espacio destacado en todos los períodos históricos las dramaturgias uruguayas.

Por lo tanto, el contexto histórico analizado en el capítulo I parece sostener una continuidad con relación a la temática de esta tesis sobre el vínculo del teatro comercial de arte con las dramaturgias latinoamericanas en el período postneoliberal, a pesar de la fuerte crisis que llevó al cierre temporal y definitivo de distintas salas relevantes de la avenida Corrientes en la segunda mitad de los 90. El geógrafo Jorge Luis Zapata Salcedo describe de la siguiente forma la relevancia de los contextos geográficos e históricos para la comprensión de la “espacialidad” de los consumos (aplicable, en este caso, para la espacialidad particular de la avenida Corrientes):

[...] Se debe asumir además que las culturas simbólica y material son singulares, a pesar de las formas homogeneizadoras de los procesos de transculturización históricos y contemporáneos. La cultura es contextual, tiene rasgos propios que la dotan de significados únicos. Pero es intersubjetiva, es un hecho social, producido por las múltiples relaciones sociales objetivadoras del universo simbólico subjetivo. Esto hace que una cultura, una sociedad y unos espacios de consumo sean contextuales, i.e., tienen coordenadas socioculturales, que pueden reproducirse y se pueden encontrar en otros contextos, con diferencias y particularidades, mas no únicas.<sup>70</sup>

Las conclusiones a las que arriba la presente tesis se condicen con la contextualidad descripta en el párrafo anterior. El análisis del vínculo entre las dramaturgias latinoamericanas y el teatro comercial de arte debe siempre partir de su condición contextual en la que la historia del teatro comercial porteño lleva un rol protagónico, aún a pesar de las coyunturas cambiantes.

Dichas conclusiones pueden ser tomadas como posibles bases para el desarrollo de próximos análisis económicos sobre el teatro comercial de arte, en el mejor de los casos. Pero es fundamental destacar que el rol de las preguntas heurísticas propuestas a lo largo de los capítulos cuenta con un valor igualmente significativo para este análisis. Se destacan a lo largo del trabajo algunas preguntas centrales que quedan abiertas a futuras investigaciones:

¿Qué aportes podría realizar la geografía de los públicos al teatro comercial de arte de la Ciudad de Buenos Aires?

¿Cómo es el rol de los agentes literario-teatrales como intermediarios culturales?

¿Cómo podrían ingresar en procesos de sucursalización algunos dramaturgos que logran éxito en el teatro comercial de arte local pero que no han sido tomados por agentes literario-teatrales? Dos ejemplos de estos casos serían el de Hernán Casciari y el de Matías Del Federico. Esta pregunta apunta a avanzar en el fomento a la creación de nuevas agencias literarias.

¿Es necesario el apoyo del Estado a las acciones de responsabilidad cultural empresarial de los productores comerciales que fomentan la presencia de las dramaturgias latinoamericanas en el sector? ¿Cómo podría hacerse viable? Se han realizado algunos avances sobre esta última pregunta en el capítulo III, llegando a la conclusión de que solo mediante la claridad de las políticas culturales el Estado podría aportar a los claros logros de los empresarios teatrales en este sentido. Solo logrando políticas cultural definidas, los empresarios teatrales podrán

---

<sup>70</sup>Jorge ZAPATA SALCEDO, *Geografía cultural y consumo*(<http://goo.gl/Uz1gLq>).

identificar en qué puntos el Estado puede aportar a acciones como la Feria Teatral CONTAR, que ya ha dado significativos avances en el fomento de la relación entre dramaturgos nacionales y los empresarios locales. Uno de dichos aportes podría estar vinculado a la ampliación de ese círculo virtuoso hacia dramaturgos de otros países de la región. Al margen de estos aportes, la pregunta planteada aún queda abierta para futuros análisis.

# APÉNDICES

## Apéndice I

### ESPECTÁCULOS DE SOCIOS DE AADET EN EL SECTOR CENTRAL DE LA AVENIDA COORIENTES (ENTRE CALLAO Y ESMERALDA)<sup>71</sup> - 2012

Nº AADET	Espectáculo	Autor	Origen	Sala	Autor de la versión, adaptación o traducción
3	3 Mitades	Muscari	Argentina	Picadilly	
5	39 escalones	John Buchan, Alfred Hitchcok	Inglaterra	Picadilly	
10	Adiós Muñeca	Daniel Llermanos	Argentina	Multiteatro	
27	Buena Gente	David Lindsay-Abaire	EE.UU.	Liceo	Federico González Del Pino, Fernando Masllorens
28	Buenas noches, muchas gracias	Jim Geoghan	EE.UU.	Maipo	Pablo Novak, Fabián Stratas
30	Cabito, Pervertido x accidente	Andrew Goffman	EE.UU.	Maipo - SHA	Pablo Fábregas, Fernando Sanijiao
37	Casi normales	Brian Yorkey	EE.UU.	Liceo - Nacional - Apolo	
39	Cenizas	Neil Labute	EE.UU.	Regina - TSU	Federico González Del Pino, Fernando Masllorens
42	Cock	Mike Bartlett	Inglaterra	Paseo La Plaza	Daniel Veronesse
47	Conversaciones con mamá	Santiago Carlos Oves (guión)	Argentina	Multiteatro	Versión de Jordi Galcerán y Adaptación de Fernando Castets
58	Despedida de Soltero	Roberto Antier	Argentina	Picadilly	
71	El desarrollo de la civilización	Daniel Veronese	Argentina	Picadero	

<sup>71</sup> Se suman los teatros El Picadero, Liceo y Maipo.

	venida				
72	El diluvio que viene	De Sandro Giovannini y Pietro Garinei	Italia	Lola Membrives	
73	El hdp del sombrero	Stephen Adly Guirgis	EE.UU.	Paseo La Plaza	
83	En el cuarto de al lado	Sarah Ruhl	EE.UU.	Apolo	Helena Triteck
89	Estado de ira	Ciro Zorzoli	Argentina	Metropolitán	
91	Excalibur	Cibrián - Mahler	Argentina	Astral	
92	Extraños en un tren	Craig Warner		Picadilly	
96	Filosofía de Vida	Juan Villoro			
98	Forever Young	Eric Gedeon	Bélgica	Picadero	Sebastián Blutrach, Daniel Casablanca, Joan Gràcia, Pablo Kompel, Paco Mir, Carles Sans
116	Juan Pablo Geretto es su Maestra Normal	Juan Pablo Geretto	Argentina	Multiteatro	
122	La Cabra	Edward Albee	EE.UU.	Tabarís	Federico González Del Pino, Fernando Masllorens
127	La historia del Sr. Sommer	Patrick Suskin	Alemania	Picadero	Ana María de la Fuente
132	La mujer del domingo	Ted Willis	Inglaterra	Apolo	
137	La última sesión de Freud	Mark St. Germain	EE.UU.	Multiteatro	Daniel Veronesse
140	Las Brujas de Salem	Arthur Miller	EE.UU.	Brodway	Federico González Del Pino, Fernando Masllorens
143	Lluvia constante	Keith Huff	EE.UU.	Paseo la Plaza	Federico González Del Pino, Fernando Masllorens
145	Lo que vio el Mayordomo	Joe Orton	Inglaterra	Lola Mebrives	Pablo Rey
149	Los Macocos, Pequeño papá ilustrado	Los Macocos	Argentina	ND Ateneo-Picadero	
156	Mamma Mía	Catherin Johnson	Reino Unido	Teatro Opera Allianz	
159	Más Respeto que soy tu Madre	Hernán Casciari	Argentina	El Nacional - Gran Rex	

160	Masterclass	Terrence McNally	EE.UU.	Maipo	Fernando Masllorens y Federico González del Pino
166	Mineros	Lee Hall	Inglaterra	Metropolitán City	
167	Mix	Noel Coward	Inglaterra	Multiteatro	Fernando Masllorens y Federico González del Pino
178	Por Amor a Sandro	Dátola	Argentina	Brodway - Premier	
207	Toc - Toc	Laurent Baffie	Francia	Multiteatro	
208	Todos felices	Alan Ayckbourn	Inglés	Paseo La Plaza	Fernando Masllorens y Federico González del Pino
211	Vidas Privadas	Noel Coward	Inglaterra	Picadilly	
<b>TOTAL</b>					<b>38</b>

23	Reino Unido - Estados Unidos - Francia
12	Latinoamérica
3	Otros Orígenes

## Apéndice II

### ESPECTÁCULOS DE SOCIOS DE AADET EN EL SECTOR CENTRAL

#### DE LA AVENIDA COORIENTES (ENTRE CALLAO Y ESMERALDA)<sup>72</sup> - 2013

Nº AADET	Espectáculo	Autor	Origen	Sala	Autor de la versión
2	33 Variaciones	Moisés Kaufman	Caracas (Reside en Nueva York)	Metropolitán City	Masllorens y Del Pino
3	39 escalones	Alfred Hitchcock, John Buchan	Inglaterra y Escocia	Picadilly	
7	Algunas mujeres a las que le cagué la vida	Neil Labute	Estados Unidos	Picadilly / Broadway	Masllorens y Del Pino
8	Amadeus	Peter Scheffer	Inglaterra	Metropolitán City	Masllorens y Del Pino
18	Buena Gente	David Lindsay-Abaire	Estados Unidos	Liceo	Masllorens y del Pino
23	Camila, nuestra historia de amor	Fabián Nuñez	Argentina	Lola Membrives	
30	Casi normales	Brian Yorkey	Estados Unidos	Tabarís	
35	Cock	Mike Bartlett	Inglaterra	Paseo la Plaza	Daniel Veronesse
39	Conversaciones con mamá	Santiago Carlos Oves	Argentina	Multiteatro	
43	Danza de Verano	Brian Friel	Irlanda - Reino Unido	Multiteatro	
46	Dios Mío	Anat Gov	Israel	Multiteatro	Jorge Schussheim
51	Dos amores y un bicho	Gustavo Ott	Venezuela	Picadero	
55	El don de la palabra	Andrew Bovell	Australia	Picadilly	Alejandro Tantanian

<sup>72</sup> Se suman los teatros El Picadero, Liceo y Maipo.

57	El hdp del sombrero	Stephen Adly Guirgis	Estados Unidos	Metropolitán City	Masllorens y Del Pino
58	El hombre elefante	Bernard Pomerance	Estados Unidos	Astros	Masllorens y Del Pino
65	El placard	Francis Veber	Francia	Lola Membrives	Masllorens y del Pino
66	Dorian Gray, el retrao	Cibrián	Argentina	Lola Membrives	
70	El veneno del teatro	Rodolfo Sirera	España	Maipo	
73	Escenas de la vida conyugal	Ingmar Bergman	Suecia	Maipo	Masllorens y González Del Pino
83	Forever Young	Eric Gedeon	Bélgica	Metropolitán	Sebastián Blutrach, Daniel Casablanca, Joan Gràcia, Pablo Kompel, Paco Mir, Carles Sans
97	Incendios	Wajdi Mowawad	Canadá/Libano	Apolo	
108	La Dama de Negro	Stephen Malltrat	Inglaterra	Picadilly	
110	La jaula de las locas	Jean Poiret	Francia	Apolo	
113	La Noche del Ángel	Furio Bordón	Argentina	Picadero	
118	La última sesión de Freud	Mark St. Germain	EE.UU.	Multiteatro	
123	Le prenom	Alexandre De La Patellière, Matthieu Delaporte	Francia	Multiteatro	
129	Los Elegidos	Theresa Rebeck	EE.UU.	Paseo la Plaza	Masllorens y Del Pino
132	Los Locos Adams	Marshall Brickman, Rick Elice	EE.UU.		Enrique Pinti
136	Love love love	Mike Bartlett	Inglaterra	Multiteatro	
148	Más de 100 mentiras	Fernando Castets, David Serrano y Diego San José	Argentina y España	Liceo	

149	Más Respeto que soy tu Madre	Hernán Casciari	Argentina	El Nacional	
152	Me doy el gusto	Adriana Barraza, Erika Halvorsen	México y Argentina	El Picadero	
156	Nada del amor me produce envidia	Santiago Loza	Argentina	Maipo y Regina	
173	Parque Lezama	Herb Gardner	EE.UU.	LICEO	
191	Sonata de otoño	Igmar Bergman	Suecia	Picadero	Daniel Veronese
197	Tango Feroz	Aída Bortnik y Marcelo Piñeyro	Argentina	Tabarís	Joaquín Bonet
198	Tanguito Mío	Gastón Marioni		Maipo	
204	Toc - Toc	Laurent Baffie	Francia		Adaptación: Jorge Schussheim, Traducción: Julián Quintanilla.
207	Traición	Harold Pinter	Inglaterra	Picadero	Rafael Spregelburd
211	Una relación pornográfica	Philippe Blasband	Nacido en Irán. Es belga y escribe en lengua francesa. Vive en Bruselas.	Paseo la Plaza	Pablo Kompel
212	Una vida mejor	Claudio García Satur		Multiteatro	
217	Vale Todo	Cole Porter	EE.UU.	El Nacional	Masllorens y Del Pino
<b>TOTAL</b>					<b>42</b>

## DISTRIBUCIÓN

20	Reino Unido - Estados Unidos - Francia
14	Latinoamérica
8	Otros Orígenes

### Apéndice III

## DEFINICIÓN DEL MARCO MUESTRAL 2012

### Espectáculos Descartados Por Género

Nº AADET	Espectáculo	Género
1	¡Ole la copla!...y el cuplé	Música
4	33 son mejores	Humor
6	4 colas y un funeral	Revista
8	Abbamannia	Música
9	Abracadabra	Infantil
12	Alegría Intensiva	Infantil
13	Alessandra Rampolla	Conferencia
14	Alfredo Casero	Humor
15	Alfredo Casero - Todo en Etero	Humor
17	Suor Angélica	Opera
19	Baby Etchecopar	Humor
21	Ballet Cascanueces	Ballet
22	Ballet con Humor	Ballet
23	Barby, en la Juguetería Encantada	Infantil
24	Batman live	Infantil
25	Bigolates de chocolate	Infantil
26	Bubba descubre la Granja	Infantil
31	Cacho Garay - Un cacho del interior	Humor
29	Buenos Aires tiene Magia	Magia
33	Canchero	Humor
34	Cantando con Adriana	Infantil
35	Caracachumba	Infantil
36	Cartas al Rey de la Cabina	Infantil
38	Cecilia Millone - Valiente y sentimental	Música
41	Ciclo Delirio	Performativo
43	Combinado Argentino de Danza	Danza
44	Cómico 5	Humor
46	Confianza Total	Conferencia
50	Cuento con vos	Circo

51	Dadyman	Humor
53	De Cuba bien caliente	Música
56	Desencajados	Música- Conferencia
61	Dialogo en la Oscuridad	Teatro Sensorial
62	Disney Live!	Infantil
65	El árbol de las historias	Infantil
67	El Astros está de Fiesta	Revista
68	El curso del buen espectador	Conferencia
70	El choque urbano	Música
74	El Libro mágico de las princesas	Infantil
77	El señor de las burbujas	Magia
78	El trabajo que me dio no trabajar	Humor
80	Eleonora Cassano - Chapeau	Ballet
82	En clave Flamenca	Danza
85	En síncro	Performativo
90	Everest, un proceso de aprendizaje continuo	Conferencia
93	Fábula, la asamblea de los animales	Infantil
94	Favio Posca - Bad Time, Good Face	Humor
97	Flaco Pailos	Humor
100	Frutillita	Infantil
101	Grachi	Infantil
102	Gustavo Raley – Mago	Magia
106	Hernán Piquín es Freddie	Danza
107	Hi-5	Infantil
108	Hija de Dios	Humor
109	Hugo Varela	Humor
110	Humor En Basalo	Humor
111	Iñaki Urlezaga “El Cascanueces”	Ballet
112	Iván el Terrible	Ballet
113	Iván Gancedo & The Sharapovas	Música
115	Joyas de la Opereta	Opereta
117	Judy - Un homenaje a Judy Garland	Café-Concert
119	La bella y la bestia	Infantil
120	La bella y la bestia, un	Infantil

	sueño ideal	
121	La búsqueda del tesoro de Garfio	Infantil
124	La Casa de Disney Junior con Topa y Muni	Infantil
129	La jaula abierta	Música
130	La linterna mágica	Cine
131	La magia de Pinocho y Cenicienta	Infantil
134	La Pipetua - A la obra	Infantil
135	La pulga en la oreja	Revista
138	La verdadera Nacha	Música
139	La vuelta al mundo en un violín	Música
142	Les Luthiers - Chist	Humor
146	Los Cazorros	Infantil
147	Los cazorros - Invasión	Infantil
153	Luis Pescetti - El empezó primero	Infantil
154	Luis Pescetti a la Carta	Infantil
155	Mamarracho	Humor
157	Marcelo Arce	Conferencia
158	Martin Bossi - El impostor Apasionado	Humor
162	Mayumana	Música
171	Ojos cerrados	Teatro Sensorial
172	Ole la copla y el Cuplé!	Música
173	Panam y circo	Infantil
174	Pecha Kucha Night Vol. 27	Conferencia
175	Pettinato, me quiero portar bien	Humor
176	Pilar Sordo	Conferencia
177	Piñón Fijo	Infantil
179	Por el lado más bestia	Humor
180	Primeras Damas del Musical	Música
181	Que gauchita mi mucama	Revista
182	Que las Pario de las patas	Revista
184	Quick Silver	Danza
186	Radagast	Magia
188	Raley Magic Show	Magia
189	Rapunzel	Infantil
190	Re re re Recalde recargado recreativo	Humor

192	Riverdance	Danza
194	Sebastián Wainraich y los frustrados	Humor
195	Shen Yun Performings Arts	Danza
197	Simplemente Concha	Humor
198	Slipstick - Martin Kent	Humor
199	Smail	Danza
201	Stravaganza	Danza - Humor
202	Tadashi Endo	Butoh
203	Tango Show	Danza
204	Tarico, El multipersonal	Humor
210	Un verdadero homenaje a Sandro	Música
<b>Total</b>		<b>108</b>

Elaboración propia en base a las listas facilitadas por AADET

### Espectáculos Descartados Por Tipo de Sala o Sector Geográfico

Nº AADET	Espectáculo	Sala
2	¿Qué, Cómo?	Regina TSU
7	8 Mujeres	Roma - Auditorium San Isidro - Helios - Español - Don Bosco - Real
16	Ampelmann	Teatro SHA
40	Chau Misterix	Tinglado - CCC
45	Como por un tubo	Teatro SHA
48	Cotidiano	Konex
49	Cuando Callan los Patos	Konex
54	Desconciertos de Hollywood	Xirgu
55	Desde el Sillón	Velma
57	Desilusiones de putas y payasos	Xirgu
59	Destino	Teatro SHA
60	Detrás	Konex
63	Diva - Fuego en el Teatro	La Comedia

64	Dos, una desconexión	La Comedia
69	El cavernícola	Chacarerean
75	El otro Judas	Centro Cultural de la Cooperación
76	El Reportero	La Comedia
79	El Zorro - La venganza de Monasterio	Niní Marshall
81	Embarazados: Ecografía de una espera	El Cubo - La Comedia
84	En el nombre de Raquel	SHA
86	En tren de soñar	SHA
88	Espectros	CCC
99	Frustrados en Baires	Konex
103	Hacia el Fin	Konex
105	Hembras	Feria del Libro - Centro Cultural York
114	Jesucristo	La Comedia
118	Kavafis	La Comedia
123	La Carnicería	Xirgu
125	La Celestina	SHA
126	La Forestal	Los Ángeles - Santa María
128	La isla desierta	Konex
133	La mujer justa	CCC - La Comedia
141	Las de Barranco	El Vitral
148	Los hijos se han dormido	Teatro San Martín
150	Los modernos	El Cubo
151	Los opas	La Comedia
152	Los Bagres	Konex
161	Mátame de nuevo	La Comedia
163	Metamorfosis de Arlequín	SHA
164	Mi hijo, mi mamá y mi cocina	Teatro Provincial
165	Mi vida con él	Xirgu

168	Mujeres de 60	La Comedia
169	Mujeres en el Aire	Konex
170	Nosotros los héroes	SHA
183	Que será de ti	Maipo Kabaret
185	Quizás Quiso Decir	Konex
187	Rain man	La Comedia
191	Rinaudo	SHA
193	Sádica	El Cubo
196	Si apagás la luz todos los hombres son iguales	SHA
200	Suvenir	Regina TSU
206	Tick Tick ¡Boom!	Maipo Kabaret
209	Trío, sexo y misterio	La Comedia
212	Y el cuerpo sigue aguantando	La Comedia
213	Yepeto	SHA
214	Yo elegí ser Evita	Maipo Kabaret
215	Yo también soy la mujer de Ernesto Peralta	La Comedia
<b>Total</b>		<b>56</b>

Elaboración propia en base a las listas facilitadas por AADET.

#### Obras Descartadas Por Falta de Registro

Nº AADET	Obra
11	Alberto Favero en West Side Story
18	Así no es la vida
20	Baila
32	Caligari
52	De Buenos Aires a Paris
66	El arco de triunfo
87	En vivo
95	Federico Vive
104	Hamlet
136	La Serena
144	Lo que el generalísimo nos dejó
205	Teatro Argentino
<b>Total</b>	<b>12</b>

Elaboración propia en base a las listas facilitadas por AADET.

### Marco Muestral 2012

Espectáculos Descartados Por Género	108
Espectáculo Descartados por Tipo de Sala o Sector Geográfico	57
Espectáculos Descartados Falta de Registro	12
Teatro Comercial de Arte en el Sector Central	38
TOTAL AADET	215

## Apéndice IV

### DEFINICIÓN DEL MARCO MUESTRAL 2013

#### Espectáculos Descartados Por Género

Nº	Espectáculo	Autor
4	4 colas y un funeral	Revista
6	Alfredo Casero - Ojo que llega casero	Humor
10	Andrés López	Humor
11	Baby Etchecopar	Humor
13	Ballet Cascanueces	Ballet
14	Martín Bossi y la Big Bang	Humor
15	Bigolates de chocolate	Infantil
16	Blancanieves y los siete enanitos	Infantil
19	Buenos Muchachos	Humor
21	Cacho Garay - Toy Feliz	Humor
24	Campi - El unipersonal	Humor
25	Cantando con Adriana	Infantil
26	Caracachumba	Infantil
27	Carlos García - @humor.show	Humor
34	Ciertas Petunias	Música
36	Coco Sily - La cátedra del macho 2	Humor
42	Dadyman	Humor
44	Delirio Gaucho	Música
45	Desencajados	Conferencia - Música
47	Disney Live	Infantil
49	Doki	Infantil
50	Dónde está Jey Mammón?	Humor
52	El caballero de la mano de fuego	Infantil
64	El Payaso Plim Plim	Infantil
69	El Sapo Pepe y las Pepas	Infantil
72	Escandalosas	Revista

75	Fátima Florez	Humor
76	Favio Posca - Painkiller	Humor
78	Fiesta Flamenca - El musical Español	Danza
79	Fiestas espectaculares en Maipo Kabaret	Humor - Música - Danza
80	Flamenco!	Música
81	Flamenco, el musical español	Danza
82	Flelurs Noires - Contragolpe	Infantil
85	Fuerza Bruta	Danza - Música - Performativo
86	Fulanos	Música
88	Gasalla Nacional	Humor
89	Gigantes del Flamenco	Música
90	Habemus Risa	Humor
91	Hello Kitty	Infantil
92	Hernán Piquín es Freddie	Danza
98	Irupé la bella durmiente	Infantil
101	Juan Pablo Geretto es su Maestra Normal	Humor
105	La búsqueda del tesoro de Garfio	Infantil
112	La noche de las pistolas frías	Revista
115	La Pipetuá - A la obra	Infantil
117	La tierra al Aire	Danza
119	La vuelta al mundo en un violín	Música
120	Laberinto Masticable	Infantil
121	Las Reinas del Strip	Revista
124	Les Luthiers - Chist	Humor
125	Lo mejor de la copla	Música
127	Los Cazurros	Infantil
133	Los Peques	Infantil
135	Los Trento - Chiflete	Humor
137	Luis Pescetti - El empezó primero	Infantil
138	Madagascar Live	Infantil
139	Mágico Rock	Infantil
141	Marcelo Arce	Humor

142	Marcelo Arce - Tutto Verdi	Humor
143	Mariquena del Prado	Música
144	Martin Bossi - El impostor Apasionado	Humor
145	Martin Rocco - 20 años de Stand Up	Humor
147	Mas canchero	Humor
151	Maximiliano Guerra	Humor
155	Mundo Arlequín - Jugando en el estudio	Infantil
157	Nada es imposible	Music-Hall
160	No seré feliz pero tengo marido	Humor
163	Objetos maravillosos	Infantil
166	Olmedo x Sabrina	Humor
167	Opera Remix	Música
168	Oracle & Enigma	Danza
171	Panam y circo	Infantil
172	Parador Konex	
175	Peperino Superestar	Humor
177	Pettinato, me quiero portar bien	Humor
178	Pilar Sordo	Conferencia
179	Pinocho	Infantil
180	Piñón Fijo	Infantil
181	Pocoyo	Infantil
183	Primeras Damas del Musical	Música
185	Rapunzel	Infantil
187	Rococó	Humor
188	Sanos y salvos	Música
189	Sebastián Wainraich y los frustrados	Humor
190	Simplemente Concha	Humor
192	Stand Up en el ND	Humor
193	Stravaganza	Danza
194	Stravaganza - Estados del Tiempo	Danza
196	Sutottos - Bigote argentino	Humor
199	Tarico, El multipersonal	Humor

201	Thelma y Nancy	Humor
203	Tierra Verde	Infantil
205	Todos y Todas, 30 Años	Music-Hall
206	Topa en Junior Express	Infantil
210	Un poyo rojo	Danza
213	Urraka	Danza - Música
214	Usted está aquí	Performativo
216	Vacaciones en la oscuridad	Danza-Teatro
218	Viaje de locura	Revista
219	Violeta	Infantil
220	Viva la Copla	Música
221	Volvió El Principito	Infantil
225	Yo, una historia de amor	Humor
226	Zona liberada Comedy Band	Humor
227	ZTV	Infantil
TOTAL		105

Elaboración propia en base a las listas facilitadas por AADET.

### Espectáculos Descartados por Sala o Sector

Nº	Espectáculo	Sala
9	Amor de mis amores	Sha / Apolo
12	Bajo un manto de estrellas	La Comedia
20	Buscando a mi asesino	La Comedia
22	Calígula	Konex
28	Carta al padre	La Comedia
29	Carta de llamada	Sha
32	Chantecler tango	Alvear
33	Chau Misterix	CCC - El Tinglado
37	Código de Silencio	Sha/El Cubo
38	Company. Una comedia musical.	La Comedia
40	Cotidiano	Konex
41	Cuestión de Sexos	Chacarerean
48	Divino Pastor Góngora	Sha

53	El cavernícola	Chacarerean
54	El Doctor Lacan	La Comedia
56	El gato con botas	Tigre y San Isidro
59	El Jorobado de Paris - 20 Años	Pte. Alvear
60	El León en Invierno	Regina
61	El loco de Asís	Tigre y San Isidro
62	El mundo es mío	Konex
63	El otro Judas	CCC
67	El Rey casi se muere	Sha
68	El Rey se muere	Patio de Actores
71	Encerra 2 en un club	La Comedia
74	Estación Pirincho	Konex
77	Ficcionario	La Comedia
84	Frida - Entre lo absurdo y lo fugaz	La Comedia
93	Hombres en celo	Sha
96	Humores que matan	San Isidro- Tigre - Interior
99	Jesucristo	La Comedia
104	Kavafis	La Comedia
106	La casa de Bernarda Alba	Regina TSU
111	La mansión del error	Gargantúa
114	La Pena de Shakespeare	Sha
116	La Rendición	Maipo Cabaret
128	Los cuatro días de Lorca	La Comedia
130	Los Grimaldi	Tigre - Interior
131	Los insolados	Sha
134	Los restos de la memoria	Teatro SHA
140	Manzi, la vida en Orsai	La Comedia
146	Marx en el Soho	SHA y Pan y Arte
150	Matame de nuevo	La Comedia
153	Menem Actor	Konex
154	Mujeres de 60	La Comedia
158	Natattori	SHA
162	Nosotros los héroes	SHA
164	Office	La Comedia

165	Oliverio	SHA
169	Orfeo Urbano	El Bardo
170	Palabras contra el olvido	SHA
174	Pegados	Chacarerean
176	Perra que ladra la luna	El Cubo - La Mueca - El Bardo
182	Poeta en Nueva York	La Mueca
184	Que el sol de la escena quemé tu pálido rostro	SHA - Tinglado
186	Rinaudo	SHA
200	Te veré en otro atardecer	La Comedia
202	Tick Tick ¡Boom!	Konex y Maipo Cabaret
208	Trío 2	La Comedia
215	V.I.D.A. un musical sanador	Chacarerean
222	Y comieron perdices	IFT y SHA
223	Ya nada será como antes, Wendy	Belisario
224	Yepeto	Sha y Cervantes
TOTAL		62

Elaboración propia en base a las listas facilitadas por AADET.

### Espectáculos Descartados Por Falta de Registro

Nº AADET	Espectáculo
1	¿Por qué el cine?
5	Aires de 1930
17	Bodas de sangre
31	Cesar Millan
87	Fuleras
94	Homo solo
95	Horacio de Buenos Aires
100	Juan
102	Jugando a la par
103	Kalma Karma

107	La coronación de las princesitas
109	La isla desierta
122	Las voces de oro
126	Lo Ves o no lo Ves?
159	No más Zzzz
161	Noche Mágica
195	Suso el Paspi
209	Trío, sexo y misterio
TOTAL	18

### Definición del Marco de Muestral

Espectáculos Descartados Por Género	105
Espectáculo Descartados por Sala o Sector	62
Espectáculos Descartados Por Falta de Registro	18
Teatro Comercial de Arte del Sector Central	42
Total Anual de AADET	227

## Apéndice V

### Entrevista a Lino Patalano<sup>73</sup>

Andrés Lifschitz (AL): ¿Quiénes antecedieron a Fernando Masllorens y Federico González del Pino en su rol de agentes literario-teatrales?

Lino Patalano (LP): Yo entre a trabajar en el año 51 a las oficinas de Giacompol, que representaba al grupo Música Ligera de Ricordi y, a su vez, a la Sociedad de Autores Franceses e Italianos. Otras agencias representaban a los ingleses y a los estadounidenses.

AL: ¿Y estos otros quienes eran?

LP: Smith padre, continuado por su hija, Margaret Smith, representaba a los autores ingleses. Catalina Wulf se convirtió en la representante de los autores estadounidenses. Al morir Wulf, del Pino y Masllorens tomaron a los autores norteamericanos. Smith y F&F continuaron con un intercambio en el que representaron entre ambas agencias a los ingleses y a Bergman. Al morir Giacompol quedan a la deriva Italia y Francia, que luego son tomados entre varios agentes.

AL: ¿Y en este mapa hay algún representante que tome a los dramaturgos latinoamericanos?

LP: No. Esto yo nunca lo hablé con nadie. Yo trabajaba para el grupo Muisca Ligera de Ricordi, de música popular. En la misma oficina estaba la representación de los franceses e italianos, en Giacompol. Yo trabajé ahí de cadete a los 15 años y me fui a los 18 al Regina con María Luz Regás, que venía a la agencia a comprar obras.

AL: Allí empezó su trabajo con María Luz y Luís Mottura, en el Regina.

LP: Sí, vamos a eso. Luís Mottura es uno de los grandes directores míticos de la Argentina. Es un italiano que viene al país con la compañía de Ruggero Ruggeri. Luego se instaló en Argentina, trayendo a autores de la Italia del período de entre-guerras como Pirandello o

---

<sup>73</sup> Realizada en Buenos Aires el 09/06/2016.

Eduardo De Filippo. El trae *Filomena Marturano* (de este autor) y se la hace llegar a Tita Merello. Trae también *El proceso de Jesús*. Tuvo muchas parejas y una de las más emblemáticas fue Mecha Ortiz.

María Luz Regás fue una chica prodigio. A los 16 años escribió con Juan Reforzo, hijo de Lola Membrives, la obra *Primavera*, estrenada por la actriz española. Fue una gran autora, actriz y gestora. En los 60, tanto Regás como Mottura, estaban en el Consejo que inauguró el Teatro San Martín. Entonces Mottura estrenó *Rinoceronte* de Ionesco en la Sala Casacuberta del mismo teatro con un elenco espectacular. Cuando yo vi *El Rey León* pensé “Mottura hizo entrar a los rinocerontes por la platea de la Casacuberta en los 60 y dio a conocer a Ionesco”. Ambos dieron a conocer a Jean Anouilh.

Ellos habían puesto de moda al teatro Empire. También habían tomado el Teatro Versalles sobre Av. Santa Fe, que ahora es una galería pero mantiene la estructura del teatro. Ahí hicieron *El proceso a Jesús*. Luego, tomaron el Regina en La Casa del Teatro, que antes se llamaba La Máscara y estaba en muy mal estado. Allí hicieron la revolución de los 60 y 70. Ellos inauguraron el Regina con la primera obra que marcó el modernismo: *¿Quién le teme a Virginia Woolf?* Con Miriam de Urquijo, Horacio Quiroz, Selva Alemán y Emilio Alfaro. Esa obra fue “la revolución” del teatro porque empezaba a oscuras y luego se sentían unos ruidos fuertes que asustaban. Fue un escándalo.

Siempre estaban en la búsqueda de autores. Por ejemplo, descubrieron a Isaac Chocron Serfati, un venezolano, autor de la obra *OK* que fue estrenada por Regás y Mottura. También hicieron *La próxima vez te la diré cantando* de James Saunders, que fue una especie de *Seis personajes en busca de un autor* con Juana Hidalgo, Tato Pavlovsky (en su primer trabajo), Brandoni, Giannolla padre y Ferriño padre. Ellos acá hacían la revolución del teatro. También trajeron *Tango* del dramaturgo polaco Slawomir Mrozek. Luego estrenaron Luve con Eva Donge que volvía de lograr un éxito excepcional en Europa. De *El Niño Envuelto* seleccionaron a Norman Briski y de *Los Prójimos* a Federico Luppi. Donge, Brisky y Luppi estrenaron Luve, que fue el primer trabajo profesional de Briski.

El Regina fue “la usina”. Por ejemplo, cuando María Elena Wlash hace su primer espectáculo en Villa Gesell, María Luz Regás la convence para hacer *Juguemos en el mundo*, con un éxito enorme. Luego fuimos a buscar a Piazzola que estaba en Michelangelo y Regás lo convenció para hacer su primer recital en un teatro. También Mercedes Sosa y el Cuarteto Zupay hicieron su primer recital en un teatro en el Regina. Sábado, Falú, Farías Gómez y Los Huanca Hua hicieron *El romance a la muerte del General Lavalle*. También se estrenó *El Inglés*, una cantata sobre las invasiones inglesas de Juan Carlos Gené, con Pepe Soriano y Los Zupay. Allí estrenó Hugo Midón *La vuelta a la manzana*, su primera obra. Leda Valladares hizo en el Regina *De ranchos y de rascacielos* con un conjunto pop-rock y de folklore y Anastasio Quiroga, un quenero del altiplano. Todo pasaba por el Regina. El Gato Barbieri y Víctor Manuel también se presentaron allí.

AL: No estaba al tanto de que la actividad musical fue tan importante en el Regina.

LP: Estas fueron los primeros espectáculos en teatro de todos estos artistas.

AL: ¿El espectáculo de Mercedes fue antes de su triunfo en Cosquín?

LP: No, después. Fue el primer concierto de Sosa en un teatro. La vistió Claudia Segovia y Aida Bortnik, crítica entonces de la revista *Confirmado*, escribió “Mercedes Sosa For Export” porque usaba un traje de seda negro y un poncho blanco. Eso era como un atentado “¿Cómo a la guerrillera la vestís de seda?”. Era una época muy intensa.

Yo la convencí a Mercedes. Cuando Pocho Mazzitelli, su pareja en ese momento, firmó el contrato, creo que fue Tejada Gómez quien le dijo “cómo vas a ir a trabajar a un teatro de Oligarcas”. Efectivamente el Regina era “el teatro de las señoras gordas”. Entonces yo fui a convencerla y le dije: ¿Por qué no predicar frente al enemigo?

Nacha Guevara estrenó allí *Hay que meter la pata; Canciones para señoras flacas*”.

AL: ¿Esa era una obra de Regás?

LP: No pero ella estaba en todo.

AL: ¿Ella adaptaba?

LP: Las obras llegaban por correo de cualquier lugar del mundo al Regina. Julia Regás, hermana de María Luz, que hablaba cinco idiomas, las traducía. Ellos leían las traducciones y las contrataban y adaptaban.

AL: Al hacer la traducción ¿tenían que solicitar una autorización de la agencia?

LP: No se bien cómo era, pero cuando pagaban recibían siempre la aprobación.

AL: Dijo hace un rato que no le habían preguntado nunca por las agencias.

LP: Yo fui el primero en pagar derechos a los autores y en pagar a los actores del Café Concert. No se les pagaba a los autores ni a los actores. Yo lleve a Eda Díaz con Peter Gilbert, a Zipe Linkowski que hacía Brecht, *Solita y sola* de Talesnik con Marilina Ross y la voz de Carlos Carella y dirección de David Stivel al Café Concert.

El Café Concert empieza como derivación del teatro independiente. En los 60 David Stivel con su grupo hicieron un Café Concert que se llamó “El tiempo de los carozos”. Después Bergara Leumann abrió la “Botica del Ángel”, Silvina Muñiz “La fusa”, Gordina “La cebolla” y Elio Marchi y yo junto a otros abrimos “El Gallinero; La gallina embarazada, el gallo cojo y el pollito erótico”. Nosotros incorporamos más lo teatral en el Café Concert, mientras que en los otros espacios el show era principalmente musical. En nuestro espacio, la copa se servía al comienzo y al final pero lo teatral impedía que se sirviera en el medio de la función.

A.L: María Luz Regás o su hermana ¿Trabajaron alguna vez para alguna agencia literaria?

L.P: No. María Luz fue autora y productora. Seducía a las agencias para conseguir los derechos. Siempre mostraba autores nuevos. Mottura, tampoco oficiaba como agente. El tenía amigos y conocía autores en Italia a los que solicitaba los derechos de las obras para facilitárselas a los artistas y que las estrenaran en Argentina.

A.L: Volviendo al mapa del que hablamos antes sobre Smith, Wulf, Giacompol y F&F... ¿Existe alguna relación entre ellos y las agencias extranjeras? ¿Son o fueron subsidiarios de alguna agencia internacional?

L.P: Sí, sí, ellos trabajan con varias agencias del exterior. Están asociados a agencias extranjeras. Eso no te lo van a negar. También son amigos de los autores. Es decir que tienen una relación amplia.

A.L: ¿Los hijos de estos agentes históricos continuaron con la actividad?

L.P: Por el lado de Giacompol no; y de Wulf tampoco. La única que yo conozco y que siguió un tiempo fue Margaret, la hija de Smith. También sigue alguien que trabajaba en la oficina de Giacompol que tiene a alguno de los autores italianos. De todas formas es fácil de enterarse ya que esto hoy es popular, al lado de lo que era antes. Antes te enterabas por señales de humo que había una obra llamada *Virginia Woolf* o un autor como Ionesco o Anouilh. Era un milagro ¿Cómo se hacía?

Son agencias serias. Ahora la única que podrías entrevistar es la de F&F porque por lo que tengo entendido Margaret Smith se asoció con ellos. Ella les paso todo porque no quería saber nada con el negocio. Eso es lo que tengo entendido.

A.L: ¿Hay alguno de estos agentes que trabaje con dramaturgos latinoamericanos?

L.P: Yo de eso no entiendo nada. Yo lo que entiendo es que si preciso un texto de un autor X, llamo a F&F y me los consiguen. O me escribe el autor, si es de lengua española. Lo otro, no es mi especialidad y no sé nada de eso.

A.L: La información compartida ya es bastante. No me ha sido simple encontrar fuentes sobre este tema en publicaciones...

L.P: Es que yo esto lo aprendí trabajando para Giacompol con los autores Italianos y Franceses. Luego, cuando Regás y Mottura me mandaban, iba a pedir obras a lo de Smith. También iba a lo de Catalina Wulf. De todas formas, yo con Giacompol no trabajaba en su línea de trabajo con la SIAE y la sociedad de autores franceses, sino en la de música popular.

En lo que quisiera profundizar es en María Luz Regás y Luís Mottura que son los que hicieron una revolución del teatro en Buenos Aires. Son también mis padres culturales. Esto de las agencias literarias no es mi tema.

También trabajé con Julio Bocca y sé que hay agentes que representan a los coreógrafos de cada país. Brasil tiene su representante, por ejemplo. El Colón siempre tuvo problemas con esto porque no pagaba a los coreógrafos.

A.L: ¿Qué casos de dramaturgos latinoamericanos recuerda en el Regina?

L.P: Si aparecían, se hacía... *Los días de Julián Bisbal* de “Tito” Cossa, *La Fiaca* de Talesnik, *La Bicicleta y la Valija* de Julio Mauricio, *Hablemos a Calzón Quitado* de Mauro Diamant. Se estrenó una obra de De Cecco con Federico Lupi en el elenco. El Regina era multidireccional: había música, transformación, autores franceses, argentinos, de otros orígenes, etc.

A.L: ¿Por qué piensa que esta tradición de autores nacionales y latinoamericanos presentes en el teatro comercial de arte es negada por distintos teatreros y periodistas?

L.P: Esa es una idea errada. Cossa, Talesnik... Gorostiza estrenaba en todos los teatros comerciales. No sé por qué se dice eso.

A.L: Kartun llevó *El Niño Argentino* al Regina. Hubo otros dos textos de su autoría estrenados en el teatro comercial de arte.

L.P: En este teatro (por el Maipo), se estrenó *Bodas de Sangre* de García Lorca con Lola Membrives. Es mentira que el Maipo fue nada más que revista. Son todos mitos y falta de memoria. Yo no sabía que Lola Membrives había estrenado *Bodas de Sangre* acá hasta que me hice cargo del teatro y vi que aquí hay una placa que lo registra.

## Apéndice VI

### Entrevista a Carlos Rottemberg<sup>74</sup>

Andrés Lifschitz (A.L.): ¿Cómo piensa que fue el desarrollo del teatro comercial de arte en la últimas tres décadas?

Carlos Rottemberg (C.R.): Creo fundamentalmente que hubo un debilitamiento de esa línea tan gruesa que había treinta años atrás entre lo que era el teatro independiente, el teatro comercial y el teatro público. Esa línea gruesa se convirtió en finita, y entonces artistas como Javier Daulte, Claudio Tolcachir, Daniel Veronesse, por nombrar a algunos teatreros emblemáticos, que hace unos años estaban en un circuito, empezaron a estrenar en el teatro comercial también. Yo veo una nueva camada que trajo nuevos criterios que tienen que ver con el teatro, no necesariamente contestatario, pero sí de mayor contenido. Entonces lo que Dubatti bien llamó teatro comercial de arte, tuvo lugar en la avenida Corrientes. Creo que es algo que llegó para quedarse.

A.L.: ¿Y podría haber algún puente entre lo que hicieron estos creadores y Amadori, que hacía lo mismo en sus distintas áreas de trabajo (teatro y cine) o lo que hicieron María Luz Regás y Luís Mottura, cuyo estreno en el San Martín con Ibsen mantuvo un paralelo con su programación del Regina o el Empire?

C.R.: En el caso de Amadori creo que no porque el trabajó el género de revista en el Maipo, en su faceta teatral. En el caso de Mottura y Regás efectivamente llevaron una línea en el teatro Regina que se diferenciaba de la calle Corrientes. De hecho, diferenciaban a su público como el perteneciente a la avenida Santa Fe, en relación a lo que hoy se conoce como ABC1. Por decirlo de algún modo, buscaban a un espectador con herramientas culturales más “elevadas”. Puede ser que, haciendo un parangón, aquello de Mottura y Regás tenga alguna relación con esto que hablamos. Está bien, es una buena observación sobre lo que fue... Pero tampoco olvidemos que en esa época también había un teatro Astral, con más de 1000 butacas, en el que Alfredo Alcón hacía *Panorama desde el Puente*

---

<sup>74</sup> Realizada en Buenos Aires el 09/06/2016.

de Arthur Miller. O Nuria Espert hacía *Yerma* de García Lorca. Siempre hubo obras presentes en el teatro comercial que contaron con una excelencia artística absoluta.

A.L: ¿Ve posible armar algún puente entre las primeras obras de la democracia (desde *El Beso de la Mujer Araña* de Puig hasta las obras de los hermanos Sofovich, pasando por *La Mujer del Año*) hasta hoy en relación a este parámetro de calidad?

C.R: Yo creo que el mayor cambio de la democracia no tuvo que ver con la calidad, sino con el enfriamiento del autor nacional. El autor nacional tuvo su esplendor en la dictadura. Qué contradictorio ¿no? En ese momento tan trágico del país se estrenaron las obras de Teatro Abierto y de ahí salieron *Gris de Ausencia* y *El Acompañamiento*, ambas de Gorostiza. Recuerdo obras de Oscar Viale, Cossa, Talesnik, Gorostiza, Halac, Rozenmacher... *Caballero de Indias* de Germán Rozenmacher se hizo en plena dictadura. En el teatro privado y comercial se podían decir algunas cosas que estaban prohibidas en televisión y en cine. Eso hacía que *Convivencia* con Lupi y Brandoni, *Postdata tu Gato Ha Muerto* o la de Rozenmacher que comenté recién se presentaran en el teatro comercial y que el público las buscara en este circuito.

A.L: También es cierto que han cerrado teatros comerciales y perseguido a quienes daban trabajo a los artistas prohibidos ¿Este enfriamiento del autor nacional comenzó a partir de los 80s o de los 90s?

C.R: Del autor nacional no, del dramaturgo. Creo necesario aclarar esta cuestión para no confundir. Autor nacional es Campi, es Amadeus y Stravaganza, Midachi, Pinti, Martín Bossi, Pepe Cibrián... La mayoría de los éxitos son de autor nacional. Lo que hay es poca dramaturgia nacional. Las revistas son de autor nacional. Viendo el mercado, hubo una disminución de la dramaturgia nacional en el circuito comercial y se agrandó el circuito independiente.

A.L: ¿Con qué autores latinoamericanos no argentinos ha trabajado?

C.R: De memoria no recuerdo. Tendría que buscar de quién era *Orinoco*, por ejemplo. No recuerdo el autor. En el elenco estaban Susu Pecoraro e Inda Ledesma. Bastantes

dramaturgias brasileñas. Estoy pensando en *Una Rosa, Dos aromas* de Falabella, autor brasileño. Tiene que haber varias. Yo edité un librito cuando cumplí 25 años en el teatro, en el que hay bastantes avisos. Eso te puede servir. Hay que tomar ese catálogo y revisarlo.

A.L: ¿Trabajó con alguno de los agentes literarios anteriores a Masllorens y Del Pino (Giacopol, Smith, Wulf)?

C.R: Solamente con Catalina Wulf. Con ella teníamos una relación y nos veíamos seguido, con sus sombreros.

A.L: ¿Sabé con que agencias del extranjero ella trabajaba?

C.R: No lo sé porque Catalina se fue hace mucho. Deben hacer unos treinta años de su muerte, o un poco menos. La verdad que no recuerdo.

A.L: ¿Qué autores trabajó con ella?

C.R: Unos cuantos. Ecus la recuerdo porque fue mi segunda obra. La primera fue *Parra* de Luís Macci, con Pepe Soriano. Al ser una obra de autor nacional no hubo agencia. Los estadounidenses, desde ya que los trabajé todos con Catalina hasta su muerte. Del Pino y Masllorens heredaron lo que era la agencia de Catalina. Pero no podría marcar con nombre y apellido, de memoria, a cada autor. En el catálogo están algunos.

A.L: Si la Ley Nacional del Teatro modificó todo el mapa teatral nacional, la federalización de AADET ¿generó algún cambio paralelo en el sistema comercial?

C.R: La ley creo al Instituto Nacional del Teatro que es un organismo público. Este atiende como es lógico, solamente al teatro independiente. AADET es una entidad privada y sin fines de lucro que no requiere nada del Estado.

AADET está por cumplir 100 años. La gente no lo sabe, pero es de 1917. Se creo un año antes que la Asociación Argentina de Actores, que es de 1918. Pero es cierto que en los últimos 10 años tomo un auge y una fuerza que no tenía. Yo hace 40 años que me dedico a esto y sé que en mis primeros 30 años AADET no tenía esa fuerza. En ese sentido, creo que

la federalización de AADET fue un hallazgo. Antes era una organización para 6 o 7 productores de la calle Corrientes.

A.L: ¿Hay algún productor de AADET de fuera de Buenos Aires que este trabajando con algún autor provincial?

C.R: Es que los productores de AADET que trabajan fuera de Buenos Aires, trabajan con lo que se produce en Buenos Aires. Son giras que parten desde acá. Por eso se creó el CONTAR. Y ahí aparece *Bajo Terapia* de Matías del Federico, de Santa Fe. Pero podría haber ganado un autor que viva en el Obelisco. Pero fue la obra que más interesó y su autor no era de Capital. Pero no se da una comunicación directa por la que los productores del interior produzcan a la gente del interior.

A.L: ¿Hay o hubo algún agente literario-teatral que trabaje fuera de Buenos Aires?

C.R: Entiendo que no. Pensemos que la casa central de Argentores esta acá. Todas las casas centrales están en Buenos Aires: Argentores, SADAIC, la Asociación Argentina de Actores, etc. Buenos Aires y Mar del Plata son un corredor por el que pasan los mismos títulos, que cuando bajan en una ciudad suben en la otra. Para el teatro se aplica la vieja frase que dice “Dios está en todos lados, pero atiende en Buenos Aires”.



## Cartelera — Guide



= PAGINA DESTACADA



= OBRAS EN CARTELERA

### Calle Corrientes

- TEATROS
- 1 **APOLO**  
Corrientes 1372 - Tel: 4373-2411  
teatroapolo.com.ar  
info@teatroapolo.com.ar
- 2 **ASTRAL**  
Corrientes 1639 - Tel: 4378-4607  
+ Pasos de amor
- 3 **ASTROS**  
Corrientes 746 Tel: 4325-9991  
www.teatroastros.com.ar
- 4 **BELISARIO**  
Corrientes 1624 - Tel: 4373-3465
- 5 **BROADWAY**  
Corrientes 1155 - Tel: 4381-1180
- 6 **EL NACIONAL**  
Corrientes 960 - Tel: 4326-4218  
romayproducciones.com/teatroelnacional
- 7 **EI RECOVECO**  
Corrientes 1630 - Tel: 4372-6834  
teatroelrecoveco.com.ar  
info@teatroelrecoveco.com.ar
- 8 **ESPACIO COLETTE**  
**PASEO LA PLAZA**  
Corrientes 1660 - Tel: 6320-5346
- 9 **GRAN REX**  
Corrientes 846 - Tel: 4322-8000
- 10 **LA CASONA DEL TEATRO**  
Corrientes 1975 - Tel: 4953-5595
- 11 **LIBERARTE**  
Corrientes 1555 - Tel: 4375-2341  
liberarteteatro.com.ar
- info@liberarteteatro.com.ar
- 12 **LOLA MEMBRIVES**  
Corrientes 1280 - Tel: 4381-0076  
+ Priscila
- 13 **LOS ANGELES MULTIESPACIO**  
Corrientes 1770 - Tel: 4372-2405
- 14 **LOSADA (EX TEATRO DEL NUDO)**  
Corrientes 1551 - Tel: 4371-9098  
+ 1982 Obertura solemne  
| Juegos a la hora de la siesta
- 15 **METROPOLITAN CITI**  
Corrientes 1343 - Tel: 5277-0500  
www.metropolitanciti.com.ar  
info@metropolitanciti.com.ar  
+ 33 variaciones
- 16 **MULTITEATRO**  
Corrientes 1283 - Tel: 4382-9140  
www.multiteatro.com.ar  
+ Adictas a vos | Le pr nom | TocToc
- 17 **N/ARTAZA TEATRO**  
Corrientes 1783 (1° piso)  
Tel: 5431-2985  
www.teatroartaza.com
- 18 **OPERA CITI**  
Corrientes 860 - Tel: 4326-1335
- 19 **PASEO LA PLAZA**  
Corrientes 1660 - Tel: 6320-5350  
www.paseolaplaza.com.ar  
+ M s Canchero | Red | Rococ
- 20 **PICADILLY**  
Corrientes 1524 - Tel: 4373 1900
- 21 **PORTEÑO**  
Corrientes 1630 - Tel: 4372-5478  
www.teatroportenio.com

## Bibliografía

- Abreu, José Luís y Badii, Mohammad; Análisis del Concepto de Responsabilidad Social Empresarial; Recuperado el 08/07/2015 de:  
[http://www.spentamexico.org/v2-n1/2\(1\)%2054-70.pdf](http://www.spentamexico.org/v2-n1/2(1)%2054-70.pdf) .
- Dubatti, Jorge; *Cartografía Teatral*, Introducción al Teatro Comparado; Atuel: Buenos Aires, 2008.
- Dubatti, Jorge; *Cien Años de Teatro Argentino*; Biblos – Fundación OSDE: Buenos Aires, 2012.
- Dubatti, Jorge; *Introducción a los Estudios Teatrales*; Atuel: Buenos Aires, 2012.
- Dubatti, Jorge; *Introducción y coordenadas. Bicentenario de la Argentina y Teatro Comparado: Interrogantes Para una Cartografía del Teatro Argentino en un Mapa Mundial*; Recuperado el 08/04/2016 de:  
[http://parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/stichomythia11-12/pdf/estudio\\_1.pdf](http://parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/stichomythia11-12/pdf/estudio_1.pdf) .
- Dubatti, Jorge; “La Escena Teatral Argentina en el Siglo XXI”; *La Cultura Argentina Hoy*; Siglo XXI – Fundación OSDE: Buenos Aires, 2015.
- Ferrer, Aldo; *Vivir Con lo Nuestro*; Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires, 2002.
- García Canclini, Nestor; *Culturas Híbridas*; Paidós: Buenos Aires, 2012.
- Kogan, Gabriela; *Los Productores*; Asociación Argentina de Empresarios Teatrales (AADET): Buenos Aires, 2012.
- Obregón, Ezequiel; “Panorama del Teatro Comercial de Buenos Aires”; *V Congreso Argentino Internacional de Teatro Comparado*; Leviatán: Buenos Aires, 2014.
- Obregón, Ezequiel; *Historia del Teatro Comercial en la Post-Dictadura* (Artículo); Centro Cultural de la Cooperación; Buenos Aires.
- Obregón, Ezequiel; *Shakespeare en el Teatro Comercial de Buenos Aires en la Post-dictadura*; En Morgade, Graciela; Congreso Internacional William Shakespeare en Argentina; Departamento de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Centro Cultural Paco Urondo y Centro Cultural de la Cooperación; Buenos Aires.
- Rottemberg, Carlos; *No Hay Más Localidades*; Ediciones de la Flor: Buenos Aires, 1998.

- Schraier, Gustavo; *Laboratorio de Producción Teatral I*; Atuel: Buenos Aires, 2008.
- Sunkel, Guillermo; *Una Mirada Otra: La Cultura desde el Consumo*; Recuperado el 21/03/2014 de:  
<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20100916030805/26sunkel.pdf> .
- Tahan, Halima; *Escenas Latinoamericanas; Artes del Sur: Buenos Aires, 2006.*
- Throsby, David; *Economía y Cultura*; Cambridge University Press: Madrid, 2001.
- Throsby, David; *La Economía y la Cultura: un Encuentro en Busca de Soluciones*; “Economía de la Cultura”; Observatorio Cultural de la Facultad de Economía de la UBA: Buenos Aires, 2007.
- Ulanovsky, Carlos y Paradero, Hugo; *Vivir Entre Butacas*; Paidós: Buenos Aires, 2014.
- Zallo, Ramón; *Una Justificación Ortodoxa Para una Economía de la Diversidad Cultural*; Recuperado el 11/08/2013 de:  
<http://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/publicacionrevistaobservatorio4.pdf>
- Zapata Salcedo, Jorge Luís; *Geografía Cultural y Consumo*; Recuperado el 24/04/2016 de: <http://goo.gl/Njmsfy>