

Precarización laboral en el teatro alternativo de la Ciudad de Buenos Aires. Reflexiones desde la producción integral de artes escénicas

Fecha de recepción: julio 2020
Fecha de aceptación: septiembre 2020
Versión final: noviembre 2020

Raúl S. Algán ^(*), Miguel Angel Ludueña ^(**) y Paula Travnik ^(***)

Resumen: La sobreoferta de funciones de las artes escénicas en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires es reconocida a nivel mundial por su calidad artística. No obstante ¿es realmente profesional la producción teatral en nuestra ciudad? Este artículo intenta dar cuenta de cómo es empíricamente.

Palabras clave: Producción Teatral - artes escénicas – profesionalización - formación artística - políticas culturales

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 130]

Algunas nociones preliminares

Para poder abordar la noción de producción integral de artes escénicas es preciso comprender en qué contexto se inserta esta actividad tanto académica como profesionalmente. En la década del sesenta, momento de las denominadas segundas vanguardias, de la cultura beat, de la apertura académica en Europa a nuevos tópicos de estudio aparece una nueva disciplina en 1966: la economía cultural. El puntapié inicial para este nuevo espacio de formación lo dan Baumol y Bowen con su informe *Performing arts, the economic dilemma* el cual aborda la enfermedad de costos en las producciones escénicas. Con este hito comienza a estudiarse al teatro en tanto servicio cultural susceptible de generar valor para la sociedad. Nótese que estamos hablando de integrar la economía al estudio de la cultura sin entender esta última como un campo pasivo que recibe explicaciones foráneas, sino como un espacio dinámico que genera constantemente nuevas formas y modos de producción. En este sentido,

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

Pero estas ideas presentan ciertas dificultades debido a que la denominada economía de la cultura “resulta muchas veces inspirada en modelos econométricos de corte marginalista, con énfasis en la toma de decisiones individuales sobre la asignación de recursos y tiempos, en la relación costos beneficios y en el impacto económico” (Bayardo, 2017). De esta manera, podemos ver cómo la disciplina se impone sobre su objeto de estudio con conceptos preelaborados.

Por ello, creemos que la cultura debe ser abordada desde un lenguaje propio, con conceptos e ideas comunes que los agentes del campo intelectual se formulen mutuamente. La gestión cultural como objeto de estudio está haciendo el mismo camino que en otro momento hiciera la politología. A mediados de la década del veinte, las ciencias políticas eran un conjunto de lenguajes

que servían para abordar un objeto de estudio que aún no había sido delimitado. Luego se convertirían en una única ciencia. En ese mismo sentido, nos interesa posicionar nuestra propuesta analítica para que la gestión cultural, al igual que la ciencia política, logre generar un discurso propio que la fortalezca.

Para concretar la definición entendemos a la gestión cultural “como una práctica de mediación entre actores, disciplinas y especialidades implicados en las distintas fases de los procesos productivos artísticos y culturales. Viabiliza y condiciona la producción, la circulación y el consumo de productos culturales” (Bayardo, 2019, p. 14). Es decir como una disciplina que no es ingenua a las cuestiones políticas y sociales. La gestión cultural, entonces, está “ubicada en el centro de los procesos de creación, producción, formación y difusión, la gestión del arte y la cultura constituye una profesión de especialización que se va construyendo históricamente a partir de la segunda mitad del siglo XX” (Fuentes Firmani, 2019, p. 44).

En esta disciplina de contención, la producción teatral es entendida como un proceso complejo y colectivo donde confluyen ciertas prácticas artísticas, técnicas, administrativas y de gestión llevadas a cabo por un conjunto de individuos de manera organizada, que requieren de diversos recursos para lograr la materialización de un proyecto artístico. (Schraier, 2008, p. 17). Es decir que como campo profesional es la disciplina que brinda soporte a la actuación y colabora en hacer que los proyectos no naufraguen en un mar de volatilidades conceptuales. Para ello, trata de bajar a tierra constantemente las ideas creativas pensando siempre en la sostenibilidad y viabilidad de los proyectos.

En este sentido, la cultura da trabajo y no es una novedad. Sin embargo, una radiografía sobre el empleo privado en el ámbito cultural revela datos de 2017 que dan cuenta de su peso en la actividad económica del país. La cultura, como ámbito profesional de trabajo, aglutina unos 309.000 puestos de trabajo, que equivalen al 1,8 % del total de la economía. Esta cifra da cuenta de un crecimiento interanual del 2,6 %, equivalente a unos 8.000 nuevos puestos de trabajo y por encima del aumento en el total de la economía, que registró un 2 %. Estas con-

clusiones surgen del análisis de los datos del año 2017 sobre empleo privado y generación del ingreso cultural, plasmado en la última edición de “Coyuntura Cultural”, una publicación del SInCA (<https://www.sinca.gob.ar/VerNoticia.aspx?Id=41>) que, además, establece comparaciones con otras áreas de la economía y marca diferencias entre los diversos sectores que componen la actividad cultural.

La Ciudad Autónoma de Buenos Aires es reconocida mundialmente por su prolífica producción teatral independiente. A tal punto lo es que se sostiene que “vivir en Buenos Aires o visitarla y no ir al teatro es como vivir o pasar por Nueva York y no conocer el MOMA (...) El teatro es un patrimonio intangible identitario de la cultura porteña” (Dubatti, 2012, p. 13). Pero, como no todo lo que brilla es oro, debemos preguntarnos de qué forma producimos y somos espectadores de esa producción para intentar vislumbrar la calidad de nuestro teatro.

Esa prolifera actividad teatral (exportable por ser de interés en otras latitudes) muchas veces se sostiene, como suele decirse, por prepotencia de trabajo. Es decir que podemos ver en la alta tasa de estrenos y representaciones a nuestros actores y actrices duplicarse y desdoblarse en varios proyectos. La propia dinámica del mercado teatral empuja a los artistas a sobreexplotar su trabajo incurriendo muchas veces en lesiones que pueden redundar en tener que frenar la actividad y como la impronta capitalista lo ha establecido: tiempo en que no se produce es tiempo perdido. A hoy, la profesionalización y la especificidad de lenguaje no ha podido frenar la sobre exigencia de un mercado en que se produce mucho para la misma masa de espectadores que nuestra ciudad tenía hace un siglo.

Términos que abrevan en la economía cultural y que fueran establecidos por (Schraier, 2008) como vocabulario técnico-específico de nuestra profesión nos ayudan a comprender esta dinámica. Sistema, circuito, modo de producción entre otras terminologías son problematizados en este trabajo con relación a la profesionalización y la precarización laboral. En este contexto, la victoria pírrica de las políticas culturales es puesta en jaque por las nuevas tecnologías y los nuevos espectadores. A tales efectos debemos aclarar que en líneas generales no existe una investigación que aborde la cuestión del teatro como mercado (con sus fuerzas de trabajo) y lo poco que hay se encuentra repartido en publicaciones puntuales. Esta dificultad no es propia del caso porteño, Baumol y Bowen (1966) han sido los encargados de dar el puntapié inicial de la disciplina que se ha conocido como economía de la cultura.

Las políticas culturales, en este sentido, parecen representar las posturas de los gobiernos y ser el reflejo de lo que para ellos es prioritario, así como la construcción ideológica que tienen. En este sentido surgen dos definiciones de corte latinoamericanista que se complementan.

Por un lado, García Canclini (2005) define a las políticas culturales como el “conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden

de transformación social” (p. 72). En esta definición se observa que las políticas están orientadas a un fin claro: el desarrollo. Por su parte Olmos y Santillán Güemes (2004) las definen como

...un conjunto de intervenciones, acciones y estrategias que distintas instituciones gubernamentales, no gubernamentales, privadas, comunitarias, etc. ponen en marcha con el propósito de satisfacer las necesidades y aspiraciones culturales, simbólicas y expresivas, de la sociedad en sus distintos niveles y modalidades.

En este caso, la asociatividad y las instituciones son importantes para la definición.

Así, no se puede dejar de lado que la idea de una base multicultural se acerca más a cánones democráticos que pensar en una única idea de identidad nacional, donde una se impone y borra a otra. Esto, al menos desde una mirada contemporánea donde la búsqueda de las raíces de la identidad nacional es esta mezcla cultural entre las culturas originarias, las primitivas, las colonias y los inmigrantes, de manera que el ser nacional podemos definirlo como el resultado de esta convivencia. A partir de esta definición se propone entender por políticas culturales a aquellas que los gobiernos plasman en leyes, decretos y resoluciones.

Nótese que estamos hablando de integrar la economía al estudio de la cultura sin entender esta última como un campo pasivo que recibe explicaciones foráneas sino como un espacio dinámico que genera constantemente nuevas formas y modos de producción. Pero el término presenta ciertas dificultades debido a que la denominada economía de la cultura “resulta muchas veces inspirada en modelos econométricos de corte marginalista, con énfasis en la toma de decisiones individuales sobre la asignación de recursos y tiempos, en la relación costos beneficios y en el impacto económico” (Bayardo, 2017). De esta manera, podemos ver cómo la disciplina se impone sobre su objeto de estudio con conceptos preelaborados. Existen dos enfoques sobre la cultura que muestran cómo las artes escénicas y el teatro en tanto dispositivo de contención operan en nuestro país. El enfoque antropológico describe la cultura como un conjunto de actitudes, creencias, convenciones, valores y prácticas compartidas por un grupo que brindan identidad y forman un imaginario social. El teatro, en este enfoque, cumple una función integradora. El enfoque económico es constitutivo de la gestión cultural como disciplina. La gestión presupone la administración de recursos que son específicos de la cultura. Es clave la escasez en términos culturales: el objeto tiene entidad propia. Considerando el desarrollo de los Estados, la cultura aporta valor y potencial. Puede ser interpretada como el resultado de un producto en el que se imprime una carga valorativa y simbólica y como canalizadora de un imaginario social.

Observamos que históricamente la relación economía y cultura ha discurrido entre la armonía y el conflicto porque han intentado imponerse mutuamente desde el ámbito discursivo. Abordar, entonces, una desde la otra supuso siempre un recorte de ideas que no permitían

ver el cuadro en su completitud. Surge, entonces, un nuevo rótulo denominado economía cultural que trae nuevos beneficios interpretativos sobre el precedente, puesto que está vinculado a las ideas de la teoría crítica, los estudios culturales británicos y la sociología de la cultura. Entre estos conceptos fundamentales es que proponemos el análisis de las categorías de profesionalización y precarización con relación a la actividad artística teatral de nuestra ciudad.

Problematizamos la labor artística desde una mirada vinculada a la producción escénica.

El campo cultural, en términos de Bourdieu (1971), es el espacio social que se crea en torno a la valoración de hechos sociales como lo son el arte, la ciencia, la religión o la política. Existen pocos actores sociales que dependan tanto como los artistas, y más generalmente los intelectuales, en lo que son y en la imagen que tienen de sí mismos, de la imagen que los demás tienen de ellos y de lo que los demás son. El campo se define por cuatro rasgos: un capital común, la lucha por la apropiación del capital, el dinamismo y la jerarquización entre aquellos que detentan el capital y aquellos que aspiran a tenerlo. Cuando analiza el campo intelectual, Bourdieu (1971) lo define como un campo magnético compuesto por agentes o sistema de agentes que pueden describirse como líneas de fuerza y que al surgir se oponen y se agregan. Es este movimiento el que le da una estructura específica en un momento dado del tiempo. Los agentes están determinados por la posición que ocupan; es decir, sus propiedades, su participación y su peso funcional o grado de autoridad. Los agentes no pueden definirse independientemente de la posición que ocupan en el campo. Por otro lado, el campo intelectual debe estar dotado de cierta autonomía, lo que equivale a decir que es un sistema gobernado por sus propias leyes.

Agentes centrales en el campo de las artes escénicas son los actores y las actrices, quienes están en permanente lucha y competencia por la legitimidad cultural: interactúan con sus pares, con los críticos, con los intermediarios entre ellos y el público, tales como los agentes de prensa, representantes, intelectuales, jurados de premios o los periodistas encargados de apreciar inmediatamente sus actuaciones y darlas a conocer al *gran público* y no de analizarlas científicamente a la manera del crítico propiamente dicho.

Esta idea de campo ha ido cambiando y complejizándose. En las dos primeras décadas del siglo veinte, los actores y actrices se agrupaban en compañías, las cuales se organizaban a partir de una jerarquía interna de roles ya asignados: primer actor o primera figura, galán joven, dama joven, actores de caracterización, etc. De los lugares dependía el sueldo que se cobraba. No obstante, la compañía en sí misma era un espacio para hacer carrera, ya que quienes ingresaban con un papel muy discreto podían ascender y conseguir un rol más destacado. (González Velasco, 2001, pp. 108-109).

En las artes escénicas existen dos grandes sistemas de producción, el público y el privado. Identificarlos como sistemas implica decir que se desarrollan allí las actividades productivas de un grupo humano, organizado y ordenado, que está interrelacionado y que interactúa

entre sí. Bien, el sistema sería la primera división que podemos hacer del campo intelectual que denominamos teatro porque el término presupone la agrupación organizada de un conjunto definido de factores. Es decir que “si tomamos ese campo y logramos identificar qué cuestiones tienen un común denominador y qué cuestiones tienen otro, entonces estaríamos definiendo dos sistemas separados con sus propias dinámicas” (Algán, 2019, p. 79). Adicionado a esto, la condición de perseguir objetivos diversos queda clara porque los sistemas se excluyen mutuamente.

El sistema público está conformado por los teatros que dependen del financiamiento del Estado, ya sea municipal, provincial o nacional. Patrocinadas por el gobierno, estas instituciones son gestionadas y dirigidas por funcionarios que responden a las políticas culturales y cuyo objetivo es promover la cultura como una forma de servicio público. El sistema privado está integrado por los teatros empresariales y por todas las salas teatrales que conforman la escena alternativa. El teatro empresarial está regido por empresarios o empresas de espectáculos que persiguen un claro fin de lucro o la búsqueda de un rédito económico. Por lo tanto, la expectativa de negocio está puesta en la taquilla, en la relación con los gastos que hayan ocasionado la producción y la explotación. El teatro alternativo está constituido, entre otros, por los espacios cuyos objetivos son la experimentación, la búsqueda de nuevos lenguajes, la mezcla de géneros, el riesgo en términos de actuación y de escritura dramática, por nombrar algunos. También la capacidad de la sala suele ser un factor de diferenciación. Esta afirmación abrevia del decreto 991/97 que reglamenta la ley nacional del teatro (24.800), que en su artículo cinco establece el límite de 300 localidades para que una sala sea considerada independiente y, por tanto, susceptible de recibir subsidios.

Con el objeto de trazar una comparación podemos observar que en otras latitudes también se conciben las ideas de sistema pero son otro estilo de abordaje. Por ejemplo, Bonet y Villaroya (2009) sostienen que existe un sistema de estructuras-estrategias-resultados que se impone a los agentes culturales del mercado. Por último, Cimarro (1999) plantea que existe una producción, gestión y distribución del teatro en España, idea con la que discrepamos, puesto que el teatro no puede distribuirse. Esto en los términos antes mencionados: el espectáculo es un evento único e irrepetible.

La década de los 90' fue “un período de búsqueda y abundancia, de satisfacción de la necesidad artística, de descubrimientos de “procedimientos” y de fundación de grupos, de lanzamiento al mundo del teatro independiente porteño”. (Antony, 2012, p. 8). Recordemos que este momento de políticas neoliberales provocó que muchos jóvenes fueran expulsados del mercado laboral y el teatro fue, en muchos casos, una estrategia de expresión. En este sentido “el vínculo entre cultura y política en la Argentina adoptó nuevas significaciones en los años optimistas de la transición democrática, donde se hicieron innumerables balances de la destrucción de la cultura y la educación” (Wortman, 2005, p. 253). No obstante, da la sensación que en América Latina el componente mestizo está presente en la reconstrucción del

imaginario social mientras que en Argentina esa meta es difusa puesto que estas identidades locales son minoritarias y están desplazadas del discurso estatal.

Se podría decir que en esos años se fueron definiendo los circuitos: el oficial, el empresarial (comúnmente mencionado como comercial) y el alternativo. La categoría de circuito posibilita una elección consciente tanto para los agentes del campo como para los espectadores-consumidores. Actualmente, aquellas fronteras se han ido borrando y corriendo, haciendo más difuso identificar límites claros. Existen casos paradigmáticos como *La omisión de la familia Coleman*, neogrotesco creado por Claudio Tolcachir en el marco del teatro Timbre 4 (perteneciente al circuito teatral alternativo) que lleva más de una década realizando funciones entre el circuito empresarial y alternativo, pero también en el exterior. El caso de *Mi hijo solo camina un poco más lento* gestado originalmente como una sociedad accidental de trabajo (con dirección de Guillermo Cacace) pero haciendo funciones en un teatro del circuito empresarial podría ser otro ejemplo concreto.

Recordemos que cuando hablamos de teatro como representación escénica nunca lo hacemos refiriéndonos al texto dramático en sí mismo. Ni el mercado ni sus agentes tienen injerencia en la escritura dramática porque ella le concierne exclusivamente al dramaturgo. Por eso la sala como espacio de representación es condicionante de la recepción, porque es el lugar en donde se reúnen al mismo tiempo la fuerza oferente y la fuerza demandante. En otras palabras, solo hay hecho teatral cuando el espectador ocupa la platea y el artista el escenario. Esa condición de efímero o de evento hace que el teatro se mantenga a lo largo del tiempo como práctica cultural estable en Occidente. La originalidad de cada representación, que la hace única e imposible de serializar, dota al teatro de un rasgo insustituible. Por esa razón, es un error sostener que el teatro se distribuye. En su lugar, lo correcto es decir que el teatro circula porque, por ser cada función única, es imposible distribuirla.

Se puede afirmar, que una diferencia crucial al momento de analizar los sistemas teatrales porteños, son los modos de producción y el vínculo laboral que se establece entre las partes. Actualmente, la Asociación Argentina de Actores solo reconoce dos: 1º) estar bajo contrato y en relación de dependencia por un tiempo establecido, ya sea con el Estado (en el caso del teatro público) o con el productor general (en el caso del teatro empresarial) y 2º) conformarse como una sociedad accidental de trabajo, las comúnmente llamadas cooperativas. Cabe, entonces destacar que la primera es una forma de organización laboral que tiene el resguardo legal del convenio 307/73 en vigencia. La segunda, por su parte, es reconocida como un modo de trabajo formal sin respaldo legal o fiscal de ningún tipo.

En la actualidad la ley del actor 27.203, que fue sancionada en octubre del 2015, se encuentra judicializada ya que la Asociación Argentina de Actores apeló parte de su reglamentación y aún la justicia no tuvo un dictamen firme para poder implementarla. Sin embargo ese mismo año se firma un acuerdo entre la Asociación Argentina de Actores y AADET (Asociación Argentina de Empresarios Teatrales) en el cual se exponen algunas

modificaciones al convenio colectivo de trabajo Nro. 307/73. Esto genera un halo de incertidumbre en la comunidad teatral ya que aún se encuentra pendiente el verdadero funcionamiento de la ley.

En 1930 empieza formalmente el movimiento teatral independiente con la fundación, por Leónidas Barletta, del *Teatro del Pueblo* en un predio municipal y ex lechería en Corrientes 465. Este teatro independiente es hijo directo del boedismo literario, que se puede diferenciar del grupo Florida por el acento que uno y otro ponían en el compromiso social. La tradición suele ubicar al grupo Florida como opuesto al grupo de Boedo, aunque los límites entre ambos nunca estuvieron definitivamente marcados. El primero se reunía en el centro, daba máxima importancia a los aspectos de renovación de las formas artísticas y se atribuye una mayor identificación con las élites económicas. El segundo se reunía en los suburbios, daba máxima importancia a los contenidos sociales y políticos y se lo ubica más cerca de los sectores obreros y populares. Barletta y Álvaro Yunque escriben los principios de este movimiento: “Aspiramos a crear un teatro de arte pues el que se practica no es artístico; queremos realizar un movimiento de avanzada aquí, donde todo se caracteriza por el retroceso” (Feinmann, 2003). El teatro que quieren es el que esté más allá de la angustia del empresario, la vanidad de la actriz, la ignorancia del actor y la chatura del público burgués.

Con la aparición de este nuevo agente, se establece un modo de producir teatro que no se hace para ganar dinero. Se hace para educar y movilizar a los espectadores y para que sus integrantes sean mejores personas. Siendo mejores para los demás se harán mejores ellos mismos. Aquí creemos necesario mencionar el espíritu romántico del trabajo independiente porque, siendo gestado a comienzos del siglo XX, en la actualidad se ha vuelto un factor más de precarización. Si bien en sus orígenes los artistas del sector alternativo estaban comprometidos con un proyecto integral, en la actualidad ese compromiso se ve licuado por la volatilidad de las compañías y la idea de espectáculo concertado.

La dinámica cotidiana de aquellos colectivos teatrales, además de la representación consistía en “limpiar la sala, el hall y los corredores, armar los decorados con abundancia de tarimas y rampas, confeccionar la ropa de escena, administrar el teatro, atender la publicidad, vender entradas, mantener al día las taquillas, atender el bar de los actores, acomodar al público y mil tareas más insuñían una dosis de preocupación y esfuerzo que, agregados a las ocho horas diarias que cada uno trabajaba para ganarse la vida, agotaban las energías del más fuerte.” (Asquini, 1990, p. 73). Según este autor, el arco iniciado con el Teatro del Pueblo muere sepultado en 1966 “por la prepotencia televisiva de tres canales aparecidos en poco más de un año” (Asquini, 1990, p. 11).

Sin embargo resulta oportuno mencionar que existían otros grupos con dinámicas, intereses y búsquedas propias como el Equipo Teatro Payró. Osvaldo Pellettieri definió a este equipo como “una cooperativa de trabajo con el proyecto de consolidar un elenco estable (...) Su programa se distinguía del de los teatros independientes principalmente porque aparecían objetivos económicos que partían de la idea de que las producciones

podían convertirse en una actividad rentable para sus integrantes” (Dosio, 2003, p. 55).

El siglo veinte fue testigo de la aparición de la radiofonía, la cinematografía y la televisión. El impacto de estos medios de masas influyó directa e indirectamente en la actividad teatral y pusieron en tensión a los agentes del campo. La época actual, atravesada por la mediatización, también lo está por aquel vaticinio de Andy Warhol cuando sentenció que en el futuro (diríamos en el presente) todos serán famosos mundialmente por 15 minutos. En este marco, muchos artistas escénicos tuvieron que dividir su tiempo de trabajo entre el teatro y, por ejemplo, la televisión. El caso paradigmático más interesante de apreciar es el *Clan Stivel* dirigido por David Stivel en el que actuaban, entre otros, Norma Aleandro, Federico Luppi, Carlos Carella, Marilina Ross y Juan Carlos Gené. Este grupo de actores llevó adelante proyectos que dialogaban entre lo teatral y lo audiovisual sin perder de vista la dinámica de trabajo que era popular en el ámbito independiente.

Es pertinente identificar cómo está conformado el campo cultural hoy. En el sector se observan algunas categorías: hay actores y actrices que se han formado en la academia y tienen una sólida formación, luego están los estudiantes que todavía en la etapa de aprendizaje salen al campo laboral y por último quienes sin formación actuar ingresan de manera amateur y a veces profesional al ámbito teatral ya sea por un interés personal o por el gusto de actuar.

Podríamos decir que existe un alto porcentaje de actores y actrices que tienen un trabajo asalariado que no está relacionado con la actividad teatral y que desarrollan su profesión por fuera de esa jornada laboral; hay otro porcentaje que se dedica a dar clases de actuación y un porcentaje menor que solo se dedica a actuar en los diferentes circuitos teatrales y en la industria audiovisual, ya sea en la televisión, el cine y/o en alguna publicidad. En suma, por lo que venimos mencionando, vemos que el estado de situación de la actividad teatral de la Ciudad de Buenos Aires ha crecido nominalmente en estos últimos años. Si bien se estrenan más espectáculos año tras año, no se percibe un incremento en la cantidad de espectadores. Esta cantidad tampoco produce una mejora notable en los niveles de calidad de los proyectos. Por el contrario, como dijimos anteriormente, en la cartelera porteña se puede observar una oferta desmesurada de espectáculos en cartel cada fin de semana.

Cuando hablamos de precarización en el arte nos referimos a la manera de trabajar en el circuito del teatro independiente o alternativo, sin obtener ningún honorario o salario a cambio de las funciones realizadas, con una estructura de producción muy frágil, sin continuidad laboral, sin una figura legal que legitime la actividad, teniendo que participar en muchos proyectos para poder obtener una mínima retribución económica. Bayardo (2017) indica que

...la libertad creadora de los artistas, el interés desinteresado de sus búsquedas estéticas, las necesidades culturales intangibles de la gente, los criterios autónomos de legitimación del campo cultural podrían

verse apabullados por la recurrencia de las normas y los procedimientos de la administración, por los criterios de eficiencia, eficacia y rentabilidad de la gestión (Bayardo, 1990).

El esquema que sostienen las obras del teatro independiente de realizar solo una función semanal dificulta el rendimiento de los actores y sus personajes: en muchos casos, los actores realizan en un mismo fin de semana varias funciones de diferentes obras, asegurándose solamente que no haya coincidencia en los horarios. Es normal que un actor termine la función y deba correr para otra sala donde se encontrará actuando en la piel de otro personaje, distinto al que acaba de realizar.

Esta modalidad dentro del teatro independiente ha ido desarmando los grupos estables, las compañías, los espacios de pertenencia. Pareciera que actores y directores no se sienten plenos en el marco de un solo proyecto que les exige dedicación y compromiso; la idea que prevalece es la de estar en varios proyectos con características distintas, con salario asegurado y en los diferentes circuitos teatrales. Resulta difícil poder armar equipos de trabajo que puedan desarrollarse con cierta continuidad a lo largo de los años. Con el formato de “Acta de sociedad accidental de trabajo”, se arman las cooperativas en el sindicato de Actores, se piden subsidios, y se generan proyectos que intentan estar en cartel durante tres meses una vez por semana en una sala. El destino en general de estos proyectos al competir con otros espectáculos en cartel es muy desalentador, ya que aparece otro problema que sería la audiencia, el público.

La lógica productiva de las cooperativas minimiza sus costos no solo para sí, sino también para las formas empresariales que terminan captando aquellos productos —obras, actores, etc.— que pueden ingresar en una lógica del beneficio en el caso privado y de difusión cultural en el caso del Estado, contribuyendo de este modo a su reproducción (Bayardo, 1990).

En el sector teatral existen varios agentes que trabajan en conjunto para poder llevar adelante un proyecto artístico, ya sean creativos, intérpretes, técnicos u otros. La figura del productor ejecutivo sirve para articular las diferentes áreas del proyecto para que este sea viable. De esta forma, el productor puede abordar el proyecto desde lo macro sin diferenciar las partes, desarrollando una producción integral que acompañe al proceso creativo desde las actividades artísticas, comerciales y logísticas entre otras. En suma, la producción integral de espectáculos implica, en primer término la incorporación del público objetivo al diseño de producción, pero también pensar a los proyectos escénicos en relación con el entorno sea en términos gerenciales o ejecutivos y por último en mancomunar las visiones sobre la producción para entenderla como un proceso orgánico y común que pueda incluir lo artístico, lo comercial y lo ejecutivo. La otra problemática en común es la falta de profesionalización de los elencos, teniendo en cuenta su metodología de trabajo y los resultados finales que obtienen.

Definiendo profesionalización a las personas que tienen una formación académica, ya sea universitaria, terciaria o privada que sea legitimada a través de un título, o con años de formación informal integral en las artes escénicas. La falta de la figura del productor ejecutivo en gran parte de los colectivos teatrales dificulta la fluidez de los proyectos en todas sus etapas. La profesionalización implica una serie de cambios en algo, por lo general con la intención de incrementar su calidad y de alcanzar ciertos estándares.

Entonces nos preguntamos cómo se insertan estas cuestiones vinculadas a la profesionalización y la precarización laboral en el marco de las políticas de Estado en todos sus niveles de gobierno. En el caso de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires las políticas culturales parecen estar más ordenadas y mejor sistematizadas que en otras ciudades de nuestro país. Esto pone en evidencia la necesidad de dar el debate, y generar ese desafío y la consecuente implementación de su resultado, respecto a la pronta federalización de la cultura que nuestro país necesita. Un ciudadano de cualquier lugar de nuestro territorio nacional debe tener el mismo acceso a la cultura y a la educación que uno nacido y criado en nuestra ciudad o en el área metropolitana. Creemos que llevando adelante políticas vinculadas a federalizar el acceso a la cultura aparecerán nuevos mercados donde los artistas escénicos puedan insertarse y en esta suerte de nueva cartografía teatral se descomprima la oferta que se concentra en nuestra ciudad redundando en la precarización que mencionamos.

Pensamos que los Estados a través de sus gobiernos deben tener una postura de largo plazo frente a esta situación, con el objeto de apuntalar e incentivar el efecto multiplicador. Como hemos descripto, un factor de precarización laboral es la sobreoferta teatral que impacta en que los actores deban someterse a montar y representar más de un espectáculo a la vez para subsistir. Federalizar es democratizar y esto es factor de descentralización consideramos que las políticas culturales deben estar orientadas a este factor. La noción de políticas culturales abrevia de una primera aproximación brindada por UNESCO en la Conferencia Mundial de Políticas Culturales:

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

Las políticas culturales y las acciones de Estado orientadas al fortalecimiento de este sector muchas veces llegan mal y tarde a quienes las necesitan. Así, el potencial crecimiento al cual no llega el área se vuelve una dificultad para sí misma porque se estanca y refuerza, indirectamente, la idea antigua de que el arte y la cultura son deficitarios. En este sentido, creemos que los Esta-

dos, a través de sus gobiernos, deben tener una postura de largo plazo frente a esta situación con el objeto de apuntalar e incentivar el efecto multiplicador del sector cultural en las economías que le son conexas.

La Ciudad Autónoma de Buenos Aires establece una postura clara y definida respecto al lugar que ocupa la cultura y las artes. De hecho, le dedica un artículo a establecer ciertas garantías y acciones que se proponen. Sin ser pionera a nivel mundial esta constitución lo es a nivel local por ser de las primeras en introducir el término democracia cultural como factor propio. En el artículo 32 de la mencionada norma se describe que la ciudad.

Garantiza la democracia cultural; asegura la libre expresión artística y prohíbe toda censura; facilita el acceso a los bienes culturales; fomenta el desarrollo de las industrias culturales del país; propicia el intercambio; ejerce la defensa activa del idioma nacional; crea y preserva espacios; propicia la superación de las barreras comunicacionales; impulsa la formación artística y artesanal; promueve la capacitación profesional de los agentes culturales; procura la calidad y jerarquía de las producciones artísticas e incentiva la actividad de los artistas nacionales; protege y difunde las manifestaciones de la cultura popular; contempla la participación de los creadores y trabajadores y sus entidades, en el diseño y la evaluación de las políticas; protege y difunde su identidad pluralista y multiétnica y sus tradiciones. (Buenos Aires, 1996)

Es interesante cómo sobre finales del siglo pasado se empieza a considerar a la cultura como un pilar de la sociedad. Si bien en términos legales, y sobre todo en materia de relaciones internacionales, la cultura ocupa un lugar propio en los debates siempre aparece vinculada a otro concepto condicionante. Sea democracia, acceso, desarrollo, economía o antropología (para recuperar los enfoques antes mencionados) la cultura es siempre un espacio común donde confluyen diferentes miradas.

Las políticas son las posturas, las estrategias y las acciones de gobierno que marcan el perfil o la personalidad de quienes las llevan adelante. Son además el reflejo de cómo se establecen prioridades y de su visión de la sociedad y su construcción ideológica. En un primer recorte, las políticas culturales son el conjunto de acciones que impactan en los sectores vinculados a la cultura. Su origen histórico se remonta a la Declaración Universal de Derechos Humanos de 1948, en la que se incluyó la categoría de derechos culturales y de la cual emanan las políticas que ahora analizamos. Se entienden a los derechos económicos, sociales y culturales como una segunda generación de derechos porque la primera son los derechos civiles y políticos. Todo esto es reafirmado en 1996 cuando se firma el Pacto Internacional sobre Derechos Económicos, Sociales y Culturales. Coincidimos con (García Canclini, 2005), que define las políticas culturales como el “conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la

población y obtener consenso para un tipo de orden de transformación social” (p. 72).

Por lo expuesto, los gobiernos deben comprender y mensurar la existencia de un efecto multiplicador que subyace en la actividad cultural pero que no se encuentra en otros sectores de la economía. Es decir, entendemos por efecto multiplicador a la incidencia directa y vinculante que hay entre la actividad cultural y otros sectores conexos. Por ejemplo, si en un barrio de nuestra ciudad hay un teatro en funcionamiento, se presupone que ese teatro al momento de hacer funciones influye en los restaurantes, estacionamientos y negocios de la zona. Esto es algo característico del consumo cultural: cuando incurrimos en el hábito de consumir cultura, en el afán por el esparcimiento, incurrimos también en gastos conexos que estimulan otros sectores de la economía. La sobreexplotación de artistas influye negativamente en esto porque no por tener más oferta teatral hay más consumo, por el contrario, la demanda se licúa frente a la excesiva y precaria oferta teatral.

Nos enfrentamos a la necesidad de gestar un discurso propio de la actividad cultural apropiándonos de herramientas de otras disciplinas. Esta necesidad se plantea en contraposición a la utilización de conceptos de otras disciplinas como la sociología, la antropología o la política utilizadas en torno al concepto cultura sin una adecuación y adaptación de sus implicancias. Como sostiene (Throsby, 2001) con relación a este tema:

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

Solo entonces podremos mensurar y establecer qué impacto real tiene la actividad cultural en nuestra vida cotidiana como consumidores y productores (prosumidores, en definitiva) de arte. No obstante, tampoco debemos desatender u olvidar el lugar que el teatro ha ocupado desde el nacimiento propio de nuestro Estado-Nación en la sociedad argentina.

La producción estética de principios del Siglo XX que cobijó a los recién llegados recibe el nombre de sainete criollo, que ha funcionado en nuestra ciudad igual que el cine mudo con los inmigrantes a Estados Unidos. El sainete es definido por (Carella, 1957) como “una pieza breve, jocosa, que refleja las actividades cotidianas del pueblo” (p. 17). A su vez, (Ordaz, 2010) recoge esta definición readecuándola a su condición porteña como “una graciosa, chispeante y con ocurrencias disparatadas hasta lo bufonesco, que denunciaba las influencias inmediatas del género chico español” (p. 5). Con esto podemos concluir que la producción teatral de la época estaba ligada a la incorporación de estas identidades culturales conformando el mosaico tan característico de prototipos españoles, italianos, judíos y árabes que confluyeron en los conventillos.

En este punto tenemos un claro ejemplo del efecto homeostático que el teatro tuvo en nuestra historia para

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

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

El eje principal del análisis radica en que “como los salarios aumentan de una forma lineal a la economía en su conjunto (...) el costo en el factor trabajo en este sector será creciente por unidad de output” (Asuaga, Lecueder y Vigo, 2005, p. 2). Así, las artes escénicas se tornan más deficitarias conforme aumentan los salarios a nivel general y avanza la tecnología mientras que la acción de producir continúa siendo artesanal. “Por lo tanto, en el arte los salarios suben y aumentan los costos, pero no aumenta la productividad” (Rapetti, 2007, p. 143). No obstante este análisis, los resultados arrojados por Baumol y Bowen (1966) han recibido críticas que van del cuestionamiento a la afirmación de que los salarios en las artes escénicas sigan la dinámica general de la economía y la cuestión de la elasticidad de la demanda, frente a un aumento de los precios en las entradas.

Reflexiones finales:

El hábito de ir al teatro de la comunidad porteña es un consumo y una práctica cultural importante en la Ciudad de Buenos Aires. En este sentido, la precarización

en las diferentes propuestas que se observan en algunas producciones del circuito alternativo redundan en que nuestros artistas se ven sobreexigidos y sobreexplotados en su afán por vivir de su arte. Hemos intentado apropiarnos de los conceptos de precarización y profesionalización con el objeto de ponerlos a funcionar en la órbita de la gestión cultural. Entendemos esta dinámica en el marco de una actividad económica general que la condiciona desde la fuerza oferente a la demandante. Esto se ve claramente marcado en la fijación de precios de las obras de teatro alternativas y, por añadidura, en los honorarios percibidos por sus protagonistas.

Trabajar en políticas culturales que puedan articular la especificidad de la actividad y profesionalizar el quehacer teatral es una de las formas claves para que esta dinámica se modifique. Además, el desarrollo de mercado que se devenga de las políticas de formación de espectadores y desarrollo de público son el complemento ideal a lo antes mencionado.

La formación del actor integral en las instituciones del Estado o privadas es una manera de acompañar también las posibilidades profesionales que se presentan. En este sentido, no se trata de que la formación sea precaria o insuficiente, por el contrario, la formación de profesionales de las artes escénicas en nuestro país atrae a los países vecinos siendo un polo demandado al momento de formarse. Una necesidad intrínseca y adyacente a las dos mencionadas anteriormente es la de legitimar el rol del productor ejecutivo en las cooperativas de actores. Esto es necesario porque visibilizarlo sería comenzar a pensar los proyectos escénicos desde el todo y no desde las partes generando una producción integral de los proyectos escénicos.

Por ello, sostenemos que no hay una relación directamente proporcional entre la profesionalización de nuestros actores y la disminución de la precarización laboral que se observa en el mercado porteño. Sería lo lógico pensar que, a mayor profesionalización, menor precarización. Nuestros actores y actrices trabajan a riesgo de lesión física y de cansancio límite por el alto compromiso corporal y vocal con su labor y no son reconocidos en la remuneración que perciben. Esta falacia es la que solo puede ser resuelta con la reconciliación entre este arte vivo y una producción integral teatral.

Bibliografía

Alabarces, P. (1998). Lo que el estado no da, el fútbol no lo presta: los discursos nacionalistas deportivos en contextos de exclusión social. *Encuentro de la Latinamerican Studies Association*. Chicago, EEUU.

Algán, R. (2019). *Mercado teatral y cadena de valor* (Primera ed.) Buenos Aires, Argentina: RGC Libros.

Antony, P. (2012). El teatro porteño. Un problema en escena, en *Revista Funámbulos*. Año 15, N° 36. Buenos Aires, Argentina.

Asquini, P. (1990). *El teatro que hicimos*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Rescate. Rafael Cedeño Editor.

Asuaga, C., Lecueder, M. & Vigo, S. (noviembre 2005) *Las artes escénicas y la teoría general del costo*. Trabajo presentado en el IX Congreso Internacional de Costos, Florianópolis, SC, Brasil.

Bauman, Z. (2013). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Baumol, W. J. & Bowen, W. G. (1966). *Performing Arts. The Economic Dilemma*. New York, EEUU: Twentieth Century Fund

Bayardo, R. (1990). Economía de la escena. Las cooperativas de teatro, en *Boletín del Instituto de Artes Combinadas*, Instituto de Artes Combinadas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Bayardo, R. (2017) Economía y Cultura: problemas y debates contemporáneos. Curso de posgrado de gestión cultural y comunicación. FLACSO. 31 de octubre de 2017.

Bonet, LL. & Villaroya, A. (2009). *La estructura de mercado del sector de las artes escénicas en España*. En *Estudios de Economía Aplicada*. 27 (1), pp. 197-222.

Bourdieu, P. (1971). Campo intelectual y proyecto creador en *Problemas del estructuralismo*. México: 1971

Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.

Buenos Aires. (1996). *Constitución de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires*. Constitución. Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.

Carella, T. (1957). El sainete criollo. En V. Autores, *El sainete criollo* (antología), pp. 7-44. Buenos Aires, Argentina: Hachette.

Cimarro, J. (1999). *Producción, gestión y distribución del teatro*. Madrid, España: Fundación Autor.

Dosio, C. (2003). *El Payró* (Primera ed.) Buenos Aires, Argentina: Emecé.

Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino* (Primera ed.). Buenos Aires, Argentina: Biblos.

Feinmann, J.P. (2003). ¿De qué es independiente el teatro independiente?, en *Revista Teatro*. La revista del Complejo Teatral de Buenos Aires, Año XXIV, N° 70, Buenos Aires, Argentina.

Fuentes Firmani, E. (2019). ¿Y eso con qué se come? Reflexiones sobre la gestión cultural en la Argentina. En: *Gestión cultural en la Argentina* (pp. 43-61). Caseros: RGC Libros.

García Canclini, N. (2005). Definiciones en transición. En *Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas*, 69-81.

González Velasco, C. (2012), *Gente de teatro. Ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*. (Primera ed.). Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores S.A.

Olmos, H. y Santillán Güemes, R. (2004) *El gestor cultural*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Ciccus.

Ordaz, J. (1957). *El teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires, Argentina: Leviatán.

Rapetti, S. (2007) El problema del financiamiento de la cultura. En *Economía de la cultura*. (pp. 141-158). Buenos Aires, Argentina: Observatorio cultural. Posgrado en Administración de las Artes del Espectáculo.

Schraier, G. (2008). *Laboratorio de producción teatral I*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.

Throsby, D. (2001). *Economía y Cultura*. Madrid, España: Cambridge University Press.

UNESCO. (1982). Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales. (pág. 48). Ciudad de México: UNESCO. Recuperado el 03 de junio de 2014, de http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf

Wortman, A. (2005). El desafío de las políticas culturales en la Argentina. En: *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*. [online] Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Recuperado el 27 de enero de 2020, de: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacsogt/20100912061500/10Wortman.pdf>

Abstract: The oversupply of performing arts functions in the Autonomous City of Buenos Aires is recognized worldwide for its artistic quality. However, is theater production really professional in our city? This article attempts to account for how it is empirically.

Keywords: Theater production - performing arts - professionalization - artistic training - cultural policies

Resumo: O excesso de oferta de artes cênicas na cidade autônoma de Buenos Aires é reconhecido mundialmente por sua qualidade artística. No entanto, a produção teatral é realmente profissional em nossa cidade? Este artigo tenta explicar como é empiricamente.

Palavras-chave: Produção teatral - artes cênicas – profissionalização - treinamento artístico - políticas culturais

(*) **Raúl S. Algán.** Productor teatral, investigador y docente.

(**) **Miguel Ángel Ludueña.** Actor, docente, productor ejecutivo y artístico de artes escénicas. Egresado de la EMAD y del IVA, se ha perfeccionado en Italia, Francia, Uruguay, Perú y Brasil. Autor del libro “TAP, una mirada desde el hemisferio sur”.

(***) **Paula Travnik.** Productora ejecutiva teatral. Profesional Especialista en Gestión y Políticas Culturales. Miembro fundador de la Asociación Profesional de Productores Ejecutivos de Artes Escénicas (APPEAE). Fue coordinadora de la producción general de Elkafka Espacio Teatral y del Teatro Payró.

Bertolt Brecht y el teatro judío de Buenos Aires: la representación de sus obras en el teatro IFT

Fecha de recepción: julio 2020

Fecha de aceptación: septiembre 2020

Versión final: noviembre 2020

Paula Ansaldo (*)

Resumen: En este trabajo se abordará la puesta en escena de obras de Bertolt Brecht en el teatro IFT (Idisher Folks Teater/Teatro Popular Judío) durante los años 50. El IFT fue el primer teatro independiente de la Argentina en poner en escena un texto de Brecht. A partir del análisis de *Madre Coraje* (1953) dirigida por Alberto D’Averzaen ídish y *El alma buena de Sechuán* (1958) dirigida por Oscar Fessler en español, mostraremos cómo el teatro judío funcionó en Buenos Aires como una suerte de corriente modernizadora por medio de la cual llegaron a la Argentina nuevas poéticas y repertorios teatrales.

Palabras clave: Brecht - teatro judío – IFT - Buenos Aires

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 133]

El Teatro IFT (Idisher Folks Teater/Teatro Popular Judío), creado en 1932 con el nombre de IDRAMST, fue la primera y más importante expresión del teatro independiente en el campo teatral judío de Buenos Aires, surgido solo dos años después del nacimiento del teatro independiente en 1930, con la creación del Teatro del Pueblo por Leónidas Barletta. Pero a diferencia de este, el IFT poseía la particularidad de estar dirigido específicamente al público judío, ya que hasta finales de la década del 50 realizaba representaciones únicamente en ídish.

Este teatro fue fundado en el contexto de un creciente auge del teatro judío que se produjo a partir de la década del 30, período en el que Buenos Aires se posicionó como un centro teatral judío de importancia internacional. Esto se debió a que durante el período de entre guerras y en la segunda posguerra, se asentó en Buenos

Aires una gran población de judíos ídish parlantes que llegaron escapando del antisemitismo y las difíciles condiciones de vida en Europa. Por esta razón, la ciudad se convirtió en un destino atractivo para intelectuales y artistas, ya que contaba con una rica vida cultural en ídish que estaba en pleno crecimiento. De esta forma, durante esos años llegaron a la Argentina numerosos directores, actrices y actores que provenían de compañías teatrales europeas, y que trajeron bajo el brazo ideas y poéticas modernas con las que habían tomado contacto allí, y que influyeron notablemente en el teatro porteño. Consideramos que, debido a esto, el teatro judío funcionó como una corriente modernizadora que influyó notablemente en el campo teatral de Buenos Aires, ya que debido a su carácter itinerante y por vía del ídish, llegaron a la Argentina ideas teatrales, repertorios, poé-