

Futuro imperfecto. Crisis, desafíos y oportunidades del teatro de Tucumán frente a la pandemia del Covid-19

Future imperfect: crisis, challenges and opportunities in the theatre of Tucumán facing Covid-19 pandemic

Pablo Salas Tonello

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

Universidad Nacional de San Martín

Buenos Aires, Argentina
salaspablo2016@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6789-1157>

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/527186555/dm38e1zna>

Resumen

La pandemia del Covid-19 y las políticas de aislamiento trastocaron todas las esferas sociales y tuvieron un amplio impacto en los mundos artísticos, tanto en instituciones de larga tradición como en prácticas de producción, enseñanza y aprendizaje. Estos cambios fueron aún más dramáticos en ámbitos como el teatro, donde la co-presencia es un aspecto principal. El objetivo del presente artículo es analizar la situación del teatro de Tucumán durante el primer año de la pandemia. Para ello, el trabajo aportará algunos datos que dan cuenta de la crisis previa que la actividad atravesaba. Los teatrístas tuvieron dificultades para ganar legitimidad como trabajadores y hacer valer sus demandas frente al Estado. El artículo recorre la situación de las salas y la manera en que las compañías reaccionaron frente a las primeras reaperturas. A partir de ello, se establecen algunas reflexiones sobre el problema principal que tendrán los teatrístas próximamente: la atracción de públicos. El presente trabajo se propone contribuir al debate sobre la situación de las artes del espectáculo durante la pandemia, las problemáticas que esta puso en evidencia y los desafíos que tienen los teatrístas a futuro.

Palabras claves

Teatro, Covid-19, Trabajo, Público

Abstract

The Covid-19 pandemic and sanitary measures entailed changes in all social spheres and had an important impact in artistic worlds, either traditional institutions, production, teaching and learning practices. These transformations were even more dramatic in activities such as theatre, where co-presence is a principal aspect. This article examines the situation of theatre in Tucumán during the first year of pandemic. The report presents important data on the activity's crisis prior to the sanitary measures in 2020. Theatre artists had difficulties to be legitimate as workers and enforce their demands facing the State. This paper shows the situation in theatres and how companies reacted during the first openings. Hence, this essay reflects on the most relevant problem theatre artists will be facing: attracting public. The present results can contribute to a better understanding of the situation of arts during the Covid-19 pandemic, the problems it highlighted and future challenges for the activity.

Key words

Theatre, Covid-19, Work, Public

Introducción

La pandemia del Covid-19 trastocó todas las esferas sociales y tuvo un amplio impacto en los mundos artísticos, tanto en instituciones de larga tradición como en las prácticas de producción, enseñanza y aprendizaje, ocasionando nuevos desafíos para los teatristas que buscan consolidar su carrera y su presencia en la actividad. El objetivo del presente artículo es analizar el campo del teatro de San Miguel de Tucumán durante el primer año de la pandemia, recorriendo algunos puntos problemáticos clave: qué situación atravesaba el teatro tucumano cuando llegaron las políticas de aislamiento en 2020, cómo organizaron los teatristas sus demandas frente al Estado, qué datos y estrategias deben tenerse en cuenta a futuro para atraer nuevamente el público a las salas. Estos debates son de principal importancia para comprender la situación actual del sector artístico y proyectar estrategias a futuro.

A pesar de la organización transversal de los artistas de teatro en su tendencia a unir fuerzas durante la pandemia, es evidente que las dificultades variaron según los distintos actores sociales que componen la actividad. Karina Mauro (2020) fue una de las primeras en elaborar un diagnóstico del campo teatral porteño durante la pandemia, en el que mostró que la crisis había permitido, al menos, que se realizarán distintos sondeos para obtener datos sobre cuántas personas se dedicaban al teatro. Mauro llama la atención sobre las dificultades que muchos artistas de teatro tuvieron para ser beneficiarios del IFE. Además, mientras el Instituto Nacional de la Música (INAMU) dispuso una ayuda económica para los músicos inscriptos, el Instituto Nacional del Teatro (INT) solo mantuvo sus aportes económicos en función de los proyectos de obra presentados. Además, Mauro llama la atención sobre el surgimiento de PIT (Profesores Independientes de Teatro), una de las agrupaciones más resonantes en el campo del teatro porteño. Mientras quienes se dedican a la actuación o la dirección teatral prácticamente no viven del teatro, como lo demostró su menor nivel de organización, los docentes de teatro sí obtienen un importante sustento de la actividad y fueron los primeros en mostrar su preocupación ante los cierres y exigir la disposición de protocolos para evitar la pérdida de estudiantes. De este modo, la pandemia evidenció que la enseñanza de teatro es una fuente de trabajo mucho más regular y sólida que la producción.

El teatro, regido por las características de la economía del sector cultural o artístico, se encuentra supeditado a importantes condicionamientos: el valor intangible o simbólico de sus productos, no ligados a una necesidad; una oferta que precede y es mayor a la demanda; la permanente renovación y rápida caducidad de sus productos; y la incertidumbre sobre el valor

final del producto. Todo esto implica que las producciones artísticas sean difíciles de financiar y altamente competitivas, lo que obliga a la intervención permanente de la administración pública (Zallo, 2007). También Menger (2019) indicó que el “trabajo creador” de las artes tiene rasgos particulares, dada la indefinición sobre cómo será el objeto final, así como la desproporción notable entre la cantidad de trabajo y la opción de una única versión al final del proceso (Menger, 2016, pp. 7-8). De la Garza Toledo (2009) entiende las artes como un trabajo no clásico, dado el “importante componente emocional y simbólico, lo cual dificulta las posibilidades de estandarización por parte de las agencias de control ya que el trabajador realiza una actividad artesanal haciendo uso de elementos propios” (De La Garza, 2009, pp. 128-129).

Para el teatro, la co-presencia es prácticamente un rasgo definitorio¹. En consecuencia, las variantes con que los artistas del teatro continuaron su trabajo fueron permanentemente sometidas a reflexión o crítica entre colegas en función de si era posible o no hacer teatro a través de plataformas, con pantallas de por medio, si estas nuevas producciones eran teatro o si desvirtuaban este arte. Para muchos artistas, las políticas de aislamiento implicaron aprender a utilizar tecnologías y reajustar técnicas actorales. Las producciones teatrales en pantalla entran así a competir con la profusa oferta de Tik Tok, Instagram² y demás plataformas, modificando profundamente la economía en que se inserta el trabajo creador³. Ciertamente, muchos artistas de teatro venían incorporando desde hace tiempo estas plataformas y repartían su actividad en los escenarios y en las redes, manteniendo una doble dedicación como actores y actrices, por

1 Véase, por ejemplo, las definiciones de Féral (2003) sobre “lo teatral” y la “teatralidad”, donde pondera la existencia de un encuadre espacial particular donde una persona sea *observada* por otra, a diferencia de otras artes interpretativas que se definen por una acción en particular, como cantar, hacer malabares, tocar un instrumento. En la misma dirección, Mauro (2014) explica la especificidad del teatro como una “relación básica” entre “alguien que mira a otro que acciona” (p. 139), como un “hecho vivo y efímero” en tanto un actor se desempeña en tiempo presente y el material que produce desaparece en el acto mismo de hacerse (Mauro, 2019, p. 8), a diferencia de otras artes, como la escritura o el arte plástico.

2 Tik Tok es una red social que es propiedad de una empresa china y permite filmar y compartir videos de corta duración (www.tiktok.com/es). Por su parte, Instagram es una red social de origen estadounidense surgida en 2010 que cuenta con varias funciones; la más destacada es la posibilidad de subir videos temporales conocidos como “historias” (www.instagram.com). Según un sondeo de enero de 2021, Argentina es el treceavo país del mundo con más usuarios de Instagram (veintiún millones) y el tercero en América Latina, detrás de Brasil (noventa y nueve millones) y México (treinta y dos millones) (Statista, 2021).

3 En este trabajo, utilizaremos la noción de *trabajo creador* desarrollada por Pierre Michel Menger (2016). Para una crítica de la visión de Menger (2016), véase Abbott (2016), quien entiende que el trabajo artístico no presenta diferencias sustantivas con otros. En el ámbito local, Karina Mauro desplegó una amplia agenda de investigación sobre condiciones laborales en el campo del teatro (Mauro, 2018a, 2018b).

ejemplo, e *influencers*, *youtubers* o *instagramers*⁴.

A continuación, analizaremos cómo atravesó la pandemia el teatro de Tucumán. Para ello, en la siguiente sección trataremos las dificultades que tuvieron los teatristas tucumanos para mostrar su actividad como legítima. De este modo, el objetivo es reflexionar sobre cómo hacen las artes para dialogar con el Estado y la opinión pública. Más adelante, analizaremos la situación de las salas de teatro en Tucumán, centrándonos especialmente en el problema de la atracción de públicos.

El teatro tucumano frente a la pandemia y las políticas de aislamiento

La ciudad de San Miguel de Tucumán cuenta con unas veinticinco salas de teatro, un número variable ya que, año a año, es común asistir a inauguraciones o cierres de espacios. Del total, unas quince corresponden a espacios del circuito independiente, y algunas de ellas alcanzan una trayectoria de más de dos décadas. Por su parte, ocho salas corresponden a algún organismo público (cuatro dependen de la Universidad Nacional de Tucumán, tres de la Provincia, una del Municipio y una de Nación⁵). Hasta el 2019, la ciudad de San Miguel del Tucumán tenía entre ochenta y noventa puestas anuales, cuyo mayor volumen se originaba en el circuito independiente. Entre cinco y diez de esos espectáculos provenían de la ciudad de Buenos Aires. A diferencia de otras ciudades del país, Tucumán cuenta con el Teatro Estable de la Provincia, un elenco asalariado dependiente del Ente de Cultura de la Provincia que garantiza entre tres y cinco espectáculos anuales. Por último, San Miguel se destaca entre otras ciudades de la Región NOA por contar con una carrera universitaria de teatro emplazada en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán desde 1984, lo que vuelve a esta ciudad una importante usina de productores y, al mismo tiempo, un polo de atracción para estudiantes de otros sitios.

4 Se conoce como *youtubers* e *instagramers* a las personas que se dedican intensamente a la producción de contenidos en las plataformas YouTube e Instagram, respectivamente, al punto de poder obtener dinero por su actividad y profesionalizar su práctica. Se conoce como *influencers* a quienes se desempeñan en varias plataformas a la vez y son contratados por empresas para promocionar sus marcas.

5 Estos espacios son: el anfiteatro del CC Eugenio F. Virla, el Teatro Alberdi, la sala Paul Groussac, la sala Orestes Caviglia, el Teatro San Martín, el Teatro Municipal Rosita Ávila y la Casa del Bicentenario.

En comparación con otros distritos del país, la provincia de Tucumán se caracteriza por el escaso presupuesto destinado a cultura. En el año 2007, mientras la ciudad de Buenos Aires o la de San Luis destinaban alrededor de 120 pesos argentinos por persona en cultura, Tucumán destinaba 10 pesos argentinos⁶, al igual que Córdoba, unos pocos puntos por encima de la provincia de Buenos Aires. Solo San Luis y CABA destinaban para esta fecha un poco más del 3 % de su presupuesto en cultura, mientras que el resto de los distritos ejecutaban menos del 1 % –el mínimo recomendado por la UNESCO– (SINCA, 2010, pp. 16-18). Datos posteriores muestran que, entre 2006 y 2014, el presupuesto provincial destinado a cultura en Tucumán osciló entre el 0,3 y el 0,45 %, por debajo de la media provincial que para 2014 era de 0,62% (SINCA, 2016, p. 3-4). A diferencia de las políticas de salud y educación, los “niveles mínimos deseables” que las políticas culturales deberían cumplir son bastante ambiguos y difusos (Miralles, 2006, p. 2). En consecuencia, no solo existe un escaso presupuesto en cultura, sino que hay grandes dificultades para encuadrar dicha escasez como un problema de relevancia pública. En consecuencia, cuando los teatristas se organizaron para demandar una Ley de Emergencia Cultural, que hasta la fecha no se consiguió, lo hacían sobre la base del muy limitado financiamiento para el sector de las artes que ya había de por sí.

El 20 de marzo de 2020, el Presidente Alberto Fernández realizó por primera vez los anuncios de suspensión de actividades públicas, espectáculos, clases presenciales en todos los niveles, actividades de ocio y reuniones privadas. Esta medida se sostuvo en los meses siguientes en muchas ciudades del país. Por esa fecha, Tucumán no contaba aún con un alto número de contagios, por lo que las medidas se flexibilizaron al poco tiempo para la circulación, el ocio o la gastronomía. Sin embargo, la suspensión de toda actividad teatral –ensayos, clases, funciones– continuó con firmeza por varios meses y solo vería algunas aperturas en diciembre de ese año. El confinamiento más severo que experimentó Tucumán comenzaría en agosto de 2020, aunque siempre el acatamiento fue puesto en duda desde distintos sectores, debido a los escasos controles.

En junio de 2020, el sector teatral independiente de Tucumán realizó las primeras manifestaciones públicas para exigir protocolos y relanzar clases y espectáculos. Esta primera iniciativa no tuvo la adhesión de muchos teatristas, quienes aún consideraban imprudente el regreso. Se organizaron distintas actividades en el Piletón del Parque Avellaneda, un espacio abierto, a diez cuadras de la Casa de Gobierno, donde se hace teatro callejero (Ladetto, 2020,

6 40 dólares y 3,30 dólares, respectivamente, al cambio del momento

10 de agosto). Esta actividad pública estuvo menos orientada a interpelar a una autoridad institucional que a ocupar el espacio público y reencontrarse después de los primeros meses de aislamiento. Con el correr de los meses la estrategia del sector tendió a organizarse de forma transversal, estableciendo alianzas con otras actividades del sector cultural independiente –el circo, la música, la danza, el cine– y movilizarse, ahora sí, hasta la Legislatura local en pedido de una Ley de emergencia cultural (Ladetto, 2020, 10 de agosto). Desde los primeros meses, el circuito independiente comprendió que, dado que su actividad no se encuadraba como generadora de ganancias o de sostén de puestos de trabajo, iba a ser postergada una y otra vez, ubicada última en la lista de prioridades para aperturas. De este modo, la dramática experiencia del 2020 demostró las enormes dificultades del sector artístico para ser considerado un interlocutor legítimo frente a las autoridades.

Un aspecto de primera importancia a señalar es que la ciudad de San Miguel de Tucumán no cuenta con un circuito teatral comercial robusto, manifiestamente fundado en sus ganancias, que sirva de punta de lanza de los pedidos de protocolo. En la ciudad de Buenos Aires, los espectáculos comerciales tuvieron mucha más visibilidad en los medios de comunicación y mayor capacidad para lograr su regreso a las salas. Por ejemplo, en diciembre de 2020, luego de hacer apariciones en distintos medios, Flavio Mendoza relanzó su espectáculo en una sala de calle Corrientes. El circuito comercial no solo podía argumentar que su actividad dejaba sin trabajo a muchas personas, sino que la inserción de figuras mediáticas en la televisión les daba ventajas notables sobre los referentes del circuito independiente. En alguna medida, el circuito independiente porteño se vio beneficiado de compartir la ciudad con el teatro comercial, porque este era un interlocutor legítimo, una actividad tan productiva como la gastronomía o el comercio.

En Tucumán, en cambio, lo que puede encuadrarse como circuito comercial es bastante más pequeño y no está asentado sobre una industria cultural sólida como es la televisión porteña. Además, a diferencia de otras ciudades, ni el teatro independiente ni el oficial han sido nunca encuadrados como ofertas turísticas por parte del Gobierno de la Provincia de Tucumán. Aquí el turismo refiere siempre a excursiones al mundo natural del interior –andar a caballo, escalar cerros o visitar ríos en localidades del interior como Tafí del Valle o Amaicha del Valle–, pero no se rubrica al sector cultural urbano como parte del atractivo para el turismo que San Miguel puede ofrecer. A su vez, a pesar de la prolífica actividad teatral en Tucumán, esta jamás fue encuadrada como un capital simbólico o patrimonial de la ciudad, a pesar de que el teatro tucumano tiene muchos años de trayectoria y una fecunda actividad desde que se emplazó la

carrera de teatro en la UNT. En consecuencia, el “valor cultural” que los artistas enarbolan sobre su actividad no tiene ningún tipo de repercusión en la agenda estatal.

En suma, si el teatro no es una actividad que da ganancias, no es considerado un atractivo turístico ni forma parte del patrimonio o el prestigio cultural de la ciudad, ¿qué tipo de actividad es a los ojos del Estado?, ¿cómo pueden los artistas de teatro construir la legitimidad de sus demandas? En este marco, frente a la retracción del presupuesto municipal y provincial en cultura, el INT es desde hace tiempo el principal interlocutor estatal para los teatristas tucumanos. Bayardo (2021) analizó cómo las políticas culturales en Argentina derivaron de planes nacionales de cultura en los años ochenta, hacia la formación de institutos por sector –INCAA, INAMU y el INT– que trabajan a demanda de los artistas, sus beneficiarios, con gran capacidad de reacción y mayor federalismo que los planes anteriores, pero con escasa planificación estratégica a largo plazo. De este modo, los teatristas pueden mantener su actividad teniendo como único interlocutor a los referentes del INT, lo que es problemático cuando deben dialogar con las autoridades provinciales y municipales. En suma, la pandemia demostró que el gran gasto de las instituciones nacionales de cultura no puede suplir un rol más activo y cercano por parte de los gobiernos municipales y provinciales.

Las salas de teatro y el problema de la atracción de públicos

En la economía argentina, la crisis originada por la pandemia del Covid-19 se montó sobre una dramática crisis previa, lo que agudizó las dificultades y dejó menor margen de maniobra a los dirigentes. Muy similar es la situación en el teatro tucumano, la cual, antes de las políticas de aislamiento y la retracción de la actividad nocturna del 2020, atravesaba una profunda crisis originada sobre todo en la falta de público. En enero de 2018, un periodista local especializado en espectáculos indicaba que terminaba uno de los eneros con menos eventos artísticos en Tucumán de los últimos años, lo que había llevado a distintos “voceros de grupos y de salas independientes” a reunirse “en asamblea casi todas las semanas del incipiente año” para debatir principalmente el problema de “la escasez de público y las herramientas para revertir la merma” (Ladetto, 2018, 30 de enero, p. 14). Un año antes, en mayo de 2017, ocho salas independientes organizadas en Asociación de Salas Independientes de Tucumán (ASIT) habían realizado una iniciativa justamente para atraer nuevos públicos: el festival “Sala x Sala”, un evento que

consistía en subir espectadores en colectivos del transporte público y llevarlos por los espacios, sobre la base de que, antes de acercarlos a las obras, había que acercarlos a los lugares donde estas se hacían⁷.

Ahora bien, un año después, a finales de 2018, el panorama no había cambiado: el mismo cronista sentenciaba que “la realización de espectáculos en vivo atravesó durante el año uno de los peores momentos en términos históricos en la respuesta de un público con bolsillos agotados” (2018, 18 de diciembre, p. 10). En este caso, se explicaba que las personas no iban al teatro por falta de dinero, prefiriendo no aducir razones estéticas o de gusto de los espectadores, algo absolutamente posible. En paralelo, las últimas dos encuestas nacionales de consumos culturales del SINCA (2013, 2017) verificaron una retracción a escala nacional de todos los consumos pagos, incluido el teatro. Este dato es aún más dramático para la Región NOA: de ser la tercera región con más espectadores por cantidad de habitantes en 2013, pasó a ser la última en 2017, con solo un 7,8 % de encuestados que afirmaban haber ido al teatro alguna vez en el año (SINCA, 2017). De este modo, la crisis en el teatro tucumano, ligada a la escasez de públicos y las bajas ganancias, precede a la pandemia del Covid-19. Por ello, cualquier iniciativa que busque regresar o recuperar la situación prepandemia es, por sí misma, problemática. Para vislumbrar políticas a futuro favorables para la actividad, es necesario hacer foco también en aspectos problemáticos de la era prepandemia.

No todas fueron sombras para el teatro independiente de Tucumán durante el aciago 2020. Después de largas gestiones, dos salas obtuvieron el dinero por parte del Instituto Nacional del Teatro para comprar un nuevo espacio donde funcionar: el Puerto Cultural Libertad y Casa Luján (Figuroa, 2020, 20 de junio). En ambos casos, se trata de salas ubicadas fuera de “las cuatro avenidas”, la forma con la que los tucumanos designan el espacio de 14 por 18 manzanas que conforman el centro de San Miguel de Tucumán, formado por Barrio Norte y Barrio Sur. La mayoría de las salas de teatro de la ciudad se encuentra dentro de este perímetro. Por lo tanto, estos espacios independientes, junto a otros que fueron inaugurándose en las dos últimas décadas, tienden a desplazar la actividad hacia afuera de centro administrativo, comercial y residencial de los sectores medios.

⁷ En otro sitio, analicé esta iniciativa y sus posibilidades de atracción de nuevos públicos en comparación con la Fiesta Provincial del Teatro organizada por el Instituto Nacional del Teatro (Salas Tonello, 2019a).

Un caso aparte es la sala Armando Díaz, otra sala de teatro inaugurada durante la pandemia, en febrero de 2021. A diferencia de los casos anteriores, su director, Armando Díaz, no pertenece al circuito independiente, sino que se dedica sobre todo al teatro para niños. En su caso, la ayuda del INT fue solo para la adecuación sanitaria y no para la compra del terreno, que pertenecía al director. La sala no está emplazada en la capital tucumana, sino en El Cadillal, una localidad donde hay un dique y un paisaje natural que alienta la llegada permanente de visitantes. De este modo, la sala Armando Díaz tiene una interesante proyección turística, que pocas veces encontramos en el teatro tucumano, así como un recinto para doscientos espectadores (Ladetto, 2021, 23 de febrero), un número que excede ampliamente la capacidad habitual de los espacios del circuito independiente tucumano.

La crisis originada por la pandemia puso en evidencia que ser propietario de sala y/o no pagar alquiler es una condición principal para la existencia de los espacios. En paralelo, el pago de alquiler es el principal motivo que aducen las salas que cierran. A principios de 2020, antes de cualquier atisbo de pandemia, la emblemática sala Fuera de foco cerró sus puertas luego de diez años de actividad, porque la entidad propietaria “necesitaba disponer del lugar, y para los teatristas los números no daban” (Figuroa, 2020, 7 de marzo, párr. 3). Del mismo modo, ya durante la pandemia en 2020, la Sala Ross, que “funciona en un inmueble alquilado a un monto elevado” (Ladetto, 2020, 5 de agosto, párr. 4), fue una de las que mayores dificultades atravesó y estuvo al borde del cierre. El cese de ensayos, funciones y clases habría “provocado más del 70% de caída en nuestros ingresos” (párr. 4), indicaba una de las directoras. Es notable que las mayores dificultades en las salas independientes surgen en los casos en que debe pagarse un alquiler, el costo fijo más alto para el sostén de un espacio de este tipo. En contraste, las salas que reciben ayuda del INT y no pagan alquiler transitaron el 2020 sin zozobras dramáticas. Por su parte, tampoco el municipio de San Miguel eximió de impuestos a espacios culturales, como ocurrió en otras ciudades del país.

No debemos pasar por alto que la ponderación de la sala y los espacios culturales como el gran nodo del sector alternativo puede opacar la existencia de otros actores sociales de importancia. De hecho, la legislación del Instituto Nacional del Teatro prioriza el financiamiento de salas, un criterio muy ligado a la forma de pensar la actividad cultural alternativa en los noventa, donde los proyectos artísticos alternativos se pensaban como anclados a una edificación cultural, una característica que con el tiempo fue erosionándose (Gerber Bicecci y Pinochet Cobos, 2012). Actualmente, los artistas están mucho más habituados a moverse permanentemente de una compañía a otra, en lugar de echar raíces en un solo grupo o espacio (Perinelli, 2014). Durante

la pandemia, los directores de sala fueron ciertamente los voceros más visibles del sector independiente, ya que las salas concentran especialmente la preocupación de la opinión pública. Ahora bien, la ponderación de las salas, típica del circuito independiente, no debe conducirnos a perder de vista qué ocurre con otros actores del sector: técnicos, actores y actrices, artistas de *café concert* o *stand up*, artistas que organizan obras para escuelas, por nombrar solo algunos.

Uno de los primeros espectáculos de reactivación del circuito independiente fue *Función privada*, estrenada a mediados de enero de 2021 justamente en la Sala Ross, que tan grave situación económica atravesaba. El espectáculo consistía en dos unipersonales en paralelo, en cada uno de los recintos del espacio, los cuales se repetían tres veces en la misma noche con unas diez personas que rotaban. “Como creador escénico y como público disfruto mucho de las puestas intimistas, ver de cerca la actuación, el cuerpo actuante, su transpiración, su respiración” señalaba su director, Diego Bernachi, e iba aún más lejos: “Me encantaría experimentar una función con una sola persona, no cierro esa posibilidad” (Ladetto, 2021, 14 de febrero, párr. 3). La sala pequeña de menos de setenta butacas, los espacios que no parecen salas de teatro –donde el escenario no está dividido de la platea por un desnivel– y la cercanía extrema de los espectadores con el proscenio son rasgos estéticos de especial importancia en el circuito independiente de Tucumán, una estética recurrentemente premiada en las Fiestas Provinciales del Teatro⁸. Cabe remarcar que, tras la hecatombe ocasionada por la pandemia, puede haber varias transformaciones. Sin embargo, el elemento al que el circuito independiente tucumano no renuncia es a la cercanía, al carácter casi “privado” de la función, que la sensación central de la experiencia teatral sea la *intimidad* entre espectador y actor/actriz.

La reacción de las compañías independientes se hace más nítida cuando observamos cómo maniobraron otros grupos, ligados al humor y cercanos al circuito comercial. Estas compañías optaron por las salas grandes que, en tiempos prepandemia, les hubiera costado mucho llenar. Tal es el caso de Tucson Comedy, una compañía de *stand up* que en febrero de 2021 estrenó un espectáculo con nueve monologuistas en la sala Rosita Ávila (Ladetto, 2021, 5 de

⁸ La Fiesta Provincial del teatro es un evento anual organizado por el Instituto Nacional del Teatro. Para un análisis sobre los jurados y los criterios de premiación del evento en Tucumán, véase Salas Tonello (2016, 2019b). Algunas obras ganadoras de la Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán con espacios pequeños y gran cercanía entre intérpretes y espectadores fueron *Zoom del pensamiento volátil* (2006), *La verdadera historia de Antonio* (2009), *Monotonía viceversa* (2010) o *Museo Medea* (2012). Sin embargo, la experimentación con esta cercanía puede rastrear incluso en espectáculos no premiados, pero especialmente recordados por los teatristas tucumanos, como *Las calles laterales* (2007) de Carlos Correa o *Fiesta 5* (2004) de la compañía Manoj de calles, dirigida por Verónica Pérez Luna.

febrero). Se trata de la única sala municipal de San Miguel del Tucumán, inaugurada en 2016, con una capacidad de doscientos espectadores, mucho más que las salas independientes –que albergan como máximo entre setenta y cien personas–, pero menos que otras salas locales para seiscientos, ochocientos o más de mil, que implican demasiados riesgos para una compañía poco conocida. Del mismo modo, en mayo de 2021 reestrenó la versión tucumana de *Chicos Católicos apostólicos y romanos* (Ladetto, 2021, 16 de mayo) en la Sala Mercedes Sosa, un espacio con una capacidad de mil seiscientos espectadores, pero con un aforo reducido al 30 %. En ambos casos, las compañías apostaron por salas grandes que, en épocas anteriores, implicaban un gran riesgo por la capacidad.

Llamativamente, desde su inauguración en 2016, la Sala Rosita Ávila abrió sus puertas para que los artistas del circuito independiente programasen sus obras, pero varios elencos siguieron inclinándose por las salas pequeñas. Es notable que muchos elencos perdieron la costumbre –o nunca tuvieron la oportunidad o el interés– de actuar en espacios con más de cincuenta espectadores. Al mismo tiempo, la elegancia de una sala con butacas acolchadas, pisos lustrados y un escenario elevado y separado del público parecerían ir en contra de las búsquedas estéticas del circuito independiente. Este panorama nos invita a preguntarnos ¿cómo podrán desplegarse políticas para aproximar nuevos públicos con aforos reducidos en salas de por sí pequeñas?, ¿por qué en lugar de reducir de cincuenta espectadores a diez, no se mantienen esos cincuenta en una sala de mayores dimensiones?, ¿podrá el sector independiente distanciarse de la *intimidad* con los espectadores, para ir hacia otras formas de encuentro con el público?

Las compañías independientes, habituadas al trabajo en salas pequeñas, tienen frente suyo el desafío de instalarse en espacios de mayor aforo y atraer nuevos públicos. No se trata únicamente de que los actores aprendan a hablar más fuerte o exageren los gestos, sino también de aproximarse a prácticas más ligadas al teatro popular e, incluso, al comercial. En su *Historia del siglo XX*, Hobsbawm (2010) indica que la expansión universitaria de las artes en la posguerra ocasionó que los destinatarios de las obras fueran los propios investigadores universitarios. Así, la obra de arte podía “si no florecer, al menos sobrevivir cómodamente” (p. 504). Si las décadas pasadas fueron de la preponderancia de la sala pequeña, quién dice si no estamos en camino a una revalorización de la sala grande, que tantas consecuencias estéticas y de vínculo con el público acarrea⁹.

⁹ Véase especialmente el trabajo de Rosas Mantecón (2009), quien sugiere prestar atención a las formas de “contrato” que se movilizan entre el público y los artistas, los aspectos concretos del encuentro con la oferta cultural y los elementos que posibilitan dicha interacción.

Ciertamente, la conexión de las salas de teatro con los públicos es un problema sustantivo, agudizado por la pandemia, que excede la voluntad de los teatristas e involucra a otros actores sociales. En la ciudad de San Miguel de Tucumán, antes de la pandemia, el servicio público de colectivos se detenía a las 22 hs y solo se reactivaba a las 5 hs. de la mañana. Por lo tanto, el transporte público nunca acompañó la economía de la vida nocturna¹⁰. Este factor acentúa la ventaja de las salas del microcentro por sobre las que están en la periferia, fuera de las “cuatro avenidas”. Las dificultades con el transporte público se recrudecieron con la pandemia: durante 2020, San Miguel no tuvo servicio de colectivos durante varios meses a causa de un paro de choferes, al tiempo que las entidades empresarias fundamentaban que no era posible pagar más sueldos. Los colectivos reanudaron su servicio en 2021, pero la Asociación de Empresarios del Transporte Automotor de Tucumán (AETAT) anticipó que este terminaría todavía más temprano, a las 21 hs (*Los colectivos reducen su horario de circulación desde el domingo, 2021*). En suma, si antes se podía contar al menos con el colectivo de ida y no para regresar, ahora es prácticamente imposible pensar en el transporte público como un sostén para la actividad teatral.

Los teatristas son conscientes de estos problemas, que no afectan únicamente al teatro, sino a todo el circuito artístico que ocurre durante la noche. En una mesa virtual realizada en marzo de 2021, algunos teatristas tucumanos promocionaron el estreno de espectáculos, pero se mostraron especialmente preocupados por la situación del transporte público, cuyos cambios de horario los estaban obligando a reprogramar las funciones mucho más temprano¹¹. Mover un espectáculo de las 21 o 22 hs hacia las 19 o las 20 hs es especialmente riesgoso, más aún en una ciudad con horario laboral cortado, donde muchos trabajadores terminan su jornada entre las 20 y las 21 hs. No está de más decir que, si un espectador solo puede movilizarse por un medio particular para asistir a un espectáculo, el precio final de la salida nocturna también se encarece.

¹⁰ La restricción a la vida nocturna es un tema especialmente importante en Tucumán. En el año 2006, el entonces gobernador José Alperovich dispuso un controvertido y resistido decreto que restringía la actividad nocturna – conocido popularmente como la Ley de las 4 AM– que se derogaría recién en 2014. Los motivos del decreto se basaban en el aumento de la inseguridad y la presunta suba en el consumo de alcohol en los jóvenes.

¹¹ Esta charla formó parte de un ciclo de conversatorio online organizado por UTIA (Unión de Teatristas Independientes de Argentina), con una sesión por cada provincia. El conversatorio con teatristas de Tucumán está disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=XsNTEsXfX4A> (Recuperado el 01/06/2021).

En síntesis, la relación entre salas de teatro, compañías y públicos es un nudo problemático de principal importancia al que se enfrenta la actividad teatral en los tiempos que corren. La predominancia de salas pequeñas del sector independiente, que conlleva aspectos estéticos particulares, se diferencia de la búsqueda de otras compañías que optan por salas grandes. Como anticipamos, en Tucumán no existe un circuito comercial ni una industria televisiva que, como en Buenos Aires, aliente la llegada masiva de espectadores. A su vez, el desafío de atraer público al que hoy se enfrentan los teatristas tucumanos no se origina con la pandemia y las políticas de aislamiento social, sino mucho antes. Con pocas ayudas del Estado provincial o municipal, sin estar encuadrado como una actividad turística, los teatristas tienen importantes desafíos para ganar legitimidad y negociar su lugar en la progresiva reactivación de la actividad económica.

Conclusiones

La pandemia del Covid-19 está lejos de terminar y no es fácil establecer conclusiones sobre cuál será el rumbo de los trabajos artísticos, qué ajustes tendrán que implementar y qué reconfiguraciones experimentarán dentro de su propia organización laboral. En el presente artículo nos propusimos bosquejar un primer panorama sobre el quehacer teatral en San Miguel de Tucumán, poniendo de relieve distintos problemas: la legitimidad del sector frente al Estado, el problema de la atracción de públicos, la opción por salas grandes o pequeñas.

A lo largo del trabajo, mostramos las dificultades del sector independiente para legitimar sus pedidos frente a los actores oficiales, especialmente por no existir en la ciudad un circuito comercial robusto que, según observamos, habilitó en otros lugares la visibilidad de las demandas. Según vimos, ni el valor turístico ni el cultural o patrimonial del teatro parecían tener peso en los pedidos lanzados desde el sector. En este caso, articularse con otras actividades de la circulación nocturna puede ser una estrategia de utilidad, sobre todo si contemplamos que la gastronomía tuvo un relativo peso en los debates sobre las reaperturas en los últimos meses. Ahora bien, la apertura de salas es solo una fracción del problema, ya que otro desafío importante es atraer espectadores. Sobre este punto, mostramos que es un problema complejo, que atañe tanto a los hábitos estéticos del circuito independiente como a la capacidad de las salas e, incluso, a actores que exceden la profesión teatral, como el transporte público.

Bibliografía

- Bayardo, R. (2021). Dos planos nacionais aos institutos setoriais de cultura na Argentina. *Revista Observatório Itaú Cultural*, (29), Jul-Dic., pp. 144-153.
- De la Garza Toledo, E. (2009). Hacia un concepto ampliado de trabajo. En J. C. Neffa, E. De la Garza Toledo e I. Muñoz Terra (Comps.), *Trabajo, empleo, calificaciones profesionales, relaciones de trabajo e identidades laborales* (pp. 111-140). Buenos Aires: CICCUS.
- Féral, J. (2003). *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación / Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Gerber Bicecci, V. y Pinochet Cobos, C. (2012). La era de la colaboración. Mapa abreviado de nuevas estrategias artísticas. En N. García Canclini et al. (Coords.), *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales. Prácticas emergentes en las artes, las editoriales y la música* (pp. 45-65). Madrid: Ariel - Fundación Telefónica.
- Hobsbawm, E. (2010). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.
- Mauro, K. (2020). Tenemos que hablar (de números), Torvaldo. RGC Ediciones. Recuperado el 12/10/2021 de <https://rgcediciones.com.ar/tenemos-que-hablar-de-numeros-torvaldo-un-analisis-de-los-indicadores-surgidos-durante-la-pandemia>.
- Mauro, K (2019). Introducción. Los estudios sobre la actuación como campo de investigación autónomo. En K. Mauro (coord.) *La Actuación y la escena contemporánea argentina* (pp. 3-10). Vila Real: MUNDIS - Associação Cívica de Formação e Cultura Revista / Revista Europeia de Estudos Artísticos. Recuperado el 12/10/2021 de https://irp.cdn-website.com/ffofa715/files/uploaded/LIVROkarina_mauro.pdf.
- Mauro, K. (2018a). Cooperativismo y condiciones laborales de los actores del teatro porteño. *Pilquen*, (21)15, pp. 38-48. Recuperado el 12/10/2021 de <http://revele.uncoma.edu.ar/htdoc/revele/index.php/Sociales/article/view/2178>.

- Mauro, K. (2018b). Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico. *Telón de Fondo*, 27, pp. 114-143. Recuperado el 12/10/2021 de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/5097/4611>.
- Mauro, K. (2014). Elementos para un análisis teórico de la actuación. Los conceptos de Yo Actor, Técnica de Actuación y Metodología Específica. *Telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, 10(19), 137-156. Recuperado el 12/10/2021 de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/6628>.
- Menger, P-M. (2016). Sociology and Creative Work: a Critical Debate. *ASA Sociology of Culture Newsletter*, (28) 2, Summer, pp. 6-12. Recuperado el 12/10/2021 de <https://asaculturesection.files.wordpress.com/2016/08/newsletter-summer-2016.pdf>.
- Miralles, E. (2006). Más allá de la gestión cultural: algunas estrategias para una(s) nueva(s) política(s) pública(s) para la cultura [ponencia]. *XXVII Escuela de Capacitación de la Asociación Chilena de Municipalidades* (pp. 1-10). Puerto Octay, Chile.
- Perinelli, R. (2014). Teatro: de Independiente a Alternativo. *Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación*, (50), pp. 81-90. Recuperado el 12/10/2021 de <https://doi.org/10.18682/cdc.vi50.i368>.
- Rosas Mantecón, A. (2009). O que é o público? *Revista Poiésis*, 10(14), pp. 175-215. Recuperado el 12/10/2021 de <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/27078>.
- Salas Tonello, P. (2019a). El festival de teatro en el espacio urbano: la experiencia del público de una política cultural. *Revista Lindes*, (17), pp. 1-13. Recuperado el 12/10/2021 de http://www.revistalindes.com.ar/contenido/numero17/nro17_art_SALAS.pdf.
- Salas Tonello, P. (2019b). La Orientación Generacional y Estética de una Premiación del Estado Dirigida al Teatro Independiente. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, (9)2, pp. 1-27. Recuperado el 22/04/2022 de <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266080067>.

- Salas Tonello, P. (2016). La construcción de legitimidad del jurado en un festival oficial de teatro. *Chakiñán, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, (1), pp. 57-67. Recuperado el 12/10/2021 de <https://doi.org/10.37135/chk.002>.
- Zallo, R. (2007). La economía de la cultura (y de la comunicación) como objeto de estudio. *Zer. Revista de Estudios de Comunicación*, (22), pp. 215-234. Recuperado el 12/10/2021 de <https://ojs.ehu.eus/index.php/Zer/article/view/3682>.

Fuentes

- Figueroa, J. (2020, 20 de junio). Pese a la pandemia, dos espacios teatrales propios alumbran en esta ciudad. *La Gaceta*. Recuperado el 22/04/2022 de www.lagaceta.com.ar/nota/848435/espectaculos/pese-pandemia-dos-espacios-teatrales-propios-alumbran-esta-ciudad.html.
- Figueroa, J. (2020, 7 de marzo). Espacio Fuera de Foco: cierra un ‘caldo de cultivo’ de experimentación artística. *La Gaceta*. Recuperado el 22/04/2022 de www.lagaceta.com.ar/nota/836951/espectaculos/espacio-fuera-foco-cierra-caldo-cultivo-experimentacion-artistica.html.
- Ladetto, F. (2021, 16 de mayo). “Chicos católicos, apostólicos y romanos”: La mirada inocente y literal de los niños ante los textos sagrados. *La Gaceta*. Recuperado el 22/04/2022 de www.lagaceta.com.ar/nota/893674/espectaculos/chicos-catolicos-apostolicos-romanos-mirada-inocente-literal-ninos-ante-textos-sagrados.html.
- Ladetto, F. (2021, 23 de febrero). El Cadillal tiene su primera sala teatral, con espacio para 200 butacas. *La Gaceta*. Recuperado el 22/04/2022 de www.lagaceta.com.ar/nota/882116/espectaculos/cadillal-tiene-primera-sala-teatral-espacio-para-200-butacas.html.
- Ladetto, F. (2021, 14 de febrero). La intimidad se vivencia en ‘Función privada’. *La Gaceta*. Recuperado el 22/04/2022 de www.lagaceta.com.ar/nota/880479/espectaculos/intimidad-se-vivencia-funcion-privada.

- Ladetto, F. (2021, 5 de febrero). Las risas se hacen espacio debajo de los barbijos. *La Gaceta*. Recuperado el 22/04/2022 de www.lagaceta.com.ar/nota/879379/espectaculos/risas-se-hacen-espacio-debajo-barbijos.html.
- Ladetto, F. (2020, 10 de agosto). Proyecto de ley: movilización por la emergencia cultural. *La Gaceta*. Recuperado el 22/04/2022 de <https://www.lagaceta.com.ar/nota/863896/espectaculos/proyecto-ley-movilizacion-emergencia-cultural.html>.
- Ladetto, F. (2020, 5 de agosto). Teatro en crisis: Sala Ross agota sus esperanzas de sobrevivir. *La Gaceta*. Recuperado el 22/04/2022 de www.lagaceta.com.ar/nota/854564/espectaculos/teatro-tesis-sala-ross-agota-sus-esperanzas-sobrevivir.html.
- Ladetto, F. (2020, 4 de junio). Malestar: dictarán una clase pública de teatro en reclamo del protocolo. *La Gaceta*. Recuperado el 22/04/2022 de www.lagaceta.com.ar/nota/848890/espectaculos/dictaran-clase-publica-teatro-reclamo-protocolo.html.
- Ladetto, F. (2018, 18 de diciembre). ¿A quién echarle la culpa?. *La Gaceta*, p. 10.
- Ladetto, F. (2018, 30 de enero). En busca del público perdido. *La Gaceta*, p. 14.
- Los colectivos reducen su horario de circulación desde el domingo (2021, 26 de marzo). *La Gaceta*. Recuperado el 24/04/2022 de www.lagaceta.com.ar/nota/886078/actualidad/colectivos-reducen-horario-circulacion-desde-domingo.html.
- SInCA (2010). *Hacer la cuenta. La gestión cultural pública de la Argentina a través del presupuesto, la estructura institucional y la infraestructura*. 1a ed. Buenos Aires: SInCA - Sistema de Información Cultural de la Argentina, Ministerio de Cultura, Presidencia de la Nación Argentina. Recuperado el 22/04/2022 de <http://back.sinca.gob.ar/download.aspx?id=1107>.
- SInCA (2013). *Encuesta Nacional de Consumos Culturales 2013*. Dirección Nacional de Industrias Culturales. SInCA - Sistema de Información Cultural de la Argentina, Ministerio de Cultura, Presidencia de la Nación Argentina. Disponible en: www.sinca.gob.ar/Encuestas.aspx.

SInCA (2016). *Indicadores culturales de la Provincia de Tucumán. Informe 2016*. SInCA - Sistema de Información Cultural de la Argentina, Secretaría de Creatividad e Innovación, Ministerio de Cultura, Presidencia de la Nación Argentina. Recuperado el 22/04/2022 de <https://sep.tucuman.gob.ar/dataset/indicadores-culturales-de-la-provincia-de-tucuman>.

SInCA (2017). *Encuesta Nacional de Consumos Culturales 2017*. SInCA - Sistema de Información Cultural de la Argentina, Ministerio de Cultura, Presidencia de la Nación Argentina. Disponible en: www.sinca.gob.ar/Encuestas.aspx.

SInCA (2020). *Encuesta Nacional de Cultura. Caracterización de personas y organizaciones de la cultura en el contexto de covid-19*. Ministerio de Cultura, Presidencia de la Nación. Informe disponible en: www.sinca.gob.ar/VerNoticia.aspx?Id=58.

Statista Research Department (2021). *Leading countries based on Instagram audience size as of January 2021*. Recuperado de <https://www.statista.com/statistics/578364/countries-with-most-instagram-users/>.

Cómo citar este artículo:

Salas Tonello, P. (2022). Futuro imperfecto. Crisis, desafíos y oportunidades del teatro de Tucumán frente a la pandemia del Covid-19. *AVANCES*, (31), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/37688>.

