



REVISTA DE INVESTIGACIÓN
EN GESTIÓN CULTURAL

Córima, Revista de Investigación en Gestión Cultural

ISSN electrónico: 2448-7694

Universidad de Guadalajara

Sistema de Universidad Virtual

México

corima@udgvirtual.udg.mx

Año 9, número 17, julio-diciembre 2024

**Debates legislativos en la Argentina posdictadura
sobre una (posible) ley de teatro**

***Legislative debate in post-dictatorship Argentina
on a (possible) theater law***

Larisa Rivarola¹

Universidad de Buenos Aires, Argentina

DOI: <https://doi.org/10.32870/cor.a9n17.7469>

[Recibido: 13/11/2023. Aceptado para su publicación: 24/02/2024]

¹Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Productora y actriz, se desempeñó durante 10 años en el Ministerio de Cultura de la Nación Argentina en áreas de Diversidad Cultural y Cooperación Internacional como asistente técnica y coordinadora. Como investigadora fue becaria del Instituto Nacional del Teatro (2014) e integra el Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA-UBA). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3213-2465>. Correo electrónico: larisarivarola@gmail.com

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO

Rivarola, L. (2024). Debates legislativos en la Argentina posdictadura sobre una (posible) ley de teatro. *Córima, Revista de Investigación en Gestión Cultural*, 9(17). DOI: <https://doi.org/10.32870/cor.a9n17.7469>

Resumen

Este trabajo aborda el intento del poder legislativo argentino de sancionar una Ley Nacional de Teatro en los primeros años de recuperación democrática. Si bien en aquel momento no se logró, sentó una base sólida retomada la década siguiente con éxito. Se analizan los intercambios sucedidos en el Congreso Nacional, cuando en 1984 se pretendió crear un organismo sectorial para el fomento del teatro no oficial. A la par, se aborda la práctica teatral desde el paradigma de Osvaldo Pellettieri (1997), entendida como un sistema desde el cual caracterizó al campo teatral nacional y su evolución temporal, a partir de su constitución interna y según aquello que motiva sus cambios en virtud del contacto con la serie social local y con otras culturas. Finalmente, para comprender la relación entre el período de apertura democrática y las concepciones sobre la actividad teatral evidenciadas en los debates, se toma en consideración el planteo de Daniel Mazzei (2011) en torno a la "transición democrática" en Argentina, y el concepto de "estructuras del sentir" que Raymond Williams (1980) desarrolla en tanto hipótesis cultural a través de la cual analiza cómo se constituyen las estructuras de la experiencia y sus vínculos con una generación, en un determinado período.

Palabras clave: teatro; legislación; estado; política cultural.

Abstract

This work addresses the attempt of the Argentine legislative power to sanction a National Theater Law, in the first years of democratic recovery. Although this was not achieved, the debate that took place laid a solid foundation, which was successfully resumed the following decade. The exchanges that occurred in the National Congress are analyzed, when in 1984 it was intended to create a sectorial organization for the promotion of unofficial theater. At the same time, the theatrical practice is approached from the paradigm of Osvaldo Pellettieri (1997), understood as a system from which he characterized the national theater field and its temporal evolution, based

on its internal constitution, and at the same time, according to what motivates its changes by virtue of contact with the local social series and with other cultures. Finally, to understand the relationship between the period of democratic opening and the conceptions of theatrical activity evidenced in the debates, Daniel Mazzei's (2011) approach to the "democratic transition" in Argentina, and the concept of "structures". of feeling" that Raymond Williams (1980) develops as a cultural hypothesis through which he analyzes how the structures of experience and their links with a generation are constituted in a certain period are taken into consideration.

Keywords: Theatre; Legislation; State; Cultural Policy.

Introducción

En el presente trabajo se analizan las políticas públicas orientadas al fomento de la práctica teatral desde el punto de vista de la actividad del Poder Legislativo en Argentina. Para ello, se retoma el período en el que se dio el primer debate parlamentario en pos de una ley nacional de teatro en la década de los ochenta. Aquella discusión, si bien no obtuvo la sanción definitiva, constituyó un importante antecedente para aprobar la Ley Nacional de Teatro N° 24800/97 en la década siguiente. Cabe recordar que el proyecto aprobado en 1997 se elaboró retomando los antecedentes analizados en este artículo, lo que fundamenta nuestro interés.

El marco general de esta investigación² parte de la idea de que la práctica teatral está determinada por una estructura de creencias, valores y reglas que responden a un contexto histórico específico. En este consideramos el rol del Estado; si bien durante mucho tiempo las políticas culturales se basaron en la idea de que el fomento de la cultura y el acceso a ella simplemente favorecían el mejoramiento social, este aspecto positivo cobró una nueva dimensión cuando se vinculó a la cultura con la identidad

²Este trabajo responde a la investigación desarrollada en el marco de mi tesis doctoral, presentada en febrero de 2024 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA), financiada por una beca otorgada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Esta aborda las formas de producción del Subsistema Teatral Alternativo de la Ciudad de Buenos Aires en el período 2003-2015.

nacional y la conservación del patrimonio. Posteriormente se la entendió como un "bien público" para, en nuestra contemporaneidad, ubicarla en el campo del derecho. Es decir, su concepción y abordaje se modificó de manera gradual y estuvo (y está) determinado en virtud del contexto político y social (Bobbio, 1992).

Por otro lado, según diversos análisis que se han formulado en dos trabajos inéditos,³ expuestos en reuniones científicas, es posible plantear que la legislación cultural argentina tuvo su origen cuando el sistema jurídico se propuso regular la propiedad intelectual, hacia fines del siglo XIX y principios del XX, a través de la Ley Nº 11723 sancionada en 1933. Así como la lógica de la política social del siglo XIX estuvo estructurada sobre la idea de caridad, la política cultural estuvo dominada por visiones en apariencia progresistas, pero que en la práctica se evidenciaron conservadoras y elitistas, al considerar a la producción artística y cultural como el modo en que una clase iluminada comunicaba un contenido a la ciudadanía común.

Puede entenderse que de estas lógicas derivaron muchas concepciones sobre el arte y la cultura en general, y en particular del teatro, que tuvieron una gran influencia en el modo en que se ha concebido históricamente a esta última actividad en Argentina. En este sentido, pensamos las políticas culturales en dos aspectos: el primero desde el campo de los derechos humanos y el segundo desde la legislación sectorial.

Los trabajos existentes en torno a los derechos culturales son múltiples (Bayardo, 2010; Colombato, 2012; Cipriano, 2013; Escribal, 2021), y su discusión es tan dinámica como actual. A la vez, la legislación en torno a la actividad teatral en Argentina es un tema que no ha sido trabajado desde el campo de la investigación académica ni desde la reflexión teórica de los propios teatristas. Al respecto, se identifica el trabajo de Cora Roca (2016), cuyo objeto es el teatro alternativo (denominado por la autora

³El trabajo de la Comisión Nacional de Cultura en la década del 40 desde el punto de vista presupuestario: 1940-1945", presentado en las XXIII Jornadas del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano Luis Ordaz en abril de 2023; y "La puesta en marcha de la Comisión Nacional de Cultura: Políticas públicas de promoción cultural y racionalización del gasto", presentado en el XXX Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino en agosto de 2022, ambos en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

“independiente”); en este, la autora desarrolla un recorrido cronológico y contextual de las leyes que fueron sancionadas entre 2004 y 2015, y si bien constituye un valioso aporte, no se ocupa de analizar ni discutir sus contenidos ni significaciones políticas más allá de los aspectos coyunturales de la emergencia de cada norma.

Las diversas historias del teatro argentino (Ordaz, 1999; Pellettieri, 1997, 2001, 2003; Dubatti, 2012; Perinelli, 2017) tampoco se ocupan de los aspectos normativos de la práctica teatral; asimismo, se advirtió dentro del campo académico la ausencia de producción teórica que haya realizado un estudio sistemático que intente interpretar y explicar los procesos de elaboración de la legislación teatral. Ante esto, se encuentra relevante indagar en la dimensión regulatoria de la práctica, a la que entendemos como una manera saludable de intervención estatal por parte de uno de los tres poderes del Estado: el Legislativo.

Ahora bien, para indagar en el debate parlamentario, foco de este trabajo, es necesario brindar, primero, un contexto respecto del panorama de la recuperación democrática en Argentina, en virtud del período denominado “de transición”, en el que el Congreso nacional volvió a funcionar. En segunda instancia, es preciso dar cuenta del funcionamiento del sistema parlamentario, de la participación del campo teatral en la gestión pública en la época y de cuál es nuestra perspectiva analítica vinculada al eje de investigación. Finalmente, se abordan las diversas discusiones en torno a los proyectos considerados, cuyo tratamiento legislativo se extendió entre los años 1984 y 1988. En estos debates se evidenció la mirada del Congreso nacional sobre cuál era el rol que debía cumplir el Estado respecto de la práctica teatral.

Se encuentra determinante la relación de los parámetros bajo los cuales se configuró la práctica teatral evidenciados en los debates analizados, y el contexto político y social en que estos se dieron, teniendo en cuenta la gobernabilidad emergente y sus múltiples tensiones. Así, problematizar categorías y criterios de legitimidad originados en el pasado, que persistieron luego en el período al que se circunscribe nuestra investigación marco, es de

suma utilidad para comprender la complejidad y las particularidades de una práctica cuyo desarrollo tiene lugar en el seno de una red de relaciones.

Marco teórico

En este trabajo se retoma a la práctica teatral como un sistema resultante de la articulación de dos ejes: el sincrónico y el diacrónico, según el paradigma con el que Osvaldo Pellettieri caracterizó al campo teatral nacional y su evolución temporal. "Por un lado, la historia interna que explica cómo y qué constituye un sistema; por el otro, desde la historia externa que explica por qué cambia el sistema en contacto con la serie social a partir de la situación cultural general, la situación política y la apropiación de nuevas formas procedentes de otra cultura" (Pellettieri, 1997, p. 16)

Ahora bien, teniendo en cuenta que el teatro porteño responde a diversos sistemas de producción, desde la perspectiva de sus procesos de creación y producción, este proyecto se enfoca en la legislación que se ocupa del fomento de la actividad teatral perteneciente al sistema de producción privado, que a su vez está compuesto por tres subsistemas: el empresarial, el de inversor ocasional y el alternativo. Este último es objeto de nuestra investigación general y también de los proyectos de ley aquí abordados.

En cuanto la clasificación utilizada, se referencia al sistema de producción privado por diferenciación del sistema público en virtud de sus objetivos y su metodología. Para estas categorizaciones, se toman las denominaciones de "alternativo", "empresarial" y "de inversor ocasional" del productor teatral Gustavo Schraier (2006), y agregamos el carácter de sistema y subsistema desarrollados por Osvaldo Pellettieri (1997) en su planteamiento de periodización en sus diversos volúmenes de la *Historia del Teatro Argentino*, pues los consideramos estructuras y subestructuras que, compuestas por variables relacionadas entre sí, constituyen un objeto: el modo en que se organizan las formas de producción teatral.

Al mismo tiempo, la elección del término *sistema* por sobre *modelo* tiene su razón de ser en el carácter dinámico del primero por sobre la cualidad estática del segundo. Respecto de la producción teatral, hablar de *modelo*

implicaría un desarrollo en forma de sucesión de etapas repetibles e irreductibles al contexto histórico. Un modelo es rígido, mientras que un sistema, al decir de Pellettieri, es un organismo atravesado por variables.

Respecto de la categoría "alternativo" es pertinente realizar la siguiente aclaración: si bien los proyectos analizados, así como las diversas alocuciones en los debates y los documentos de la época, aluden al teatro "independiente", en el presente artículo y, salvo cita textual, optamos por la categoría "alternativo", pues existen grandes diferencias entre el teatro producido dentro del sistema privado y fuera de los parámetros empresariales después de la década de los setenta y el movimiento fundado por Leónidas Barletta en 1930. Este último fue la primera organización teatral independiente en la ciudad de Buenos Aires, cuya actividad se extendió hasta 1969, según consigna Pellettieri (2006).

Entendemos que el teatro del período que analizamos no es la continuación inmediata de aquel, esta distancia responde al siguiente antecedente: el teatro fundado por Barletta se concebía como una herramienta artística de intervención política cuyo objetivo era promover el progreso social, de ahí su carácter didáctico y orientador. Su independencia implicaba el rechazo a la intervención estatal⁴ y a cualquier proyección comercial (de sus obras y de sus integrantes). Es así como los artistas se concebían como activistas y desarrollaban su labor en tanto militancia en pos de un arte al servicio de la sociedad, sin desarrollar su tarea como un trabajo; esto último, además, requeriría un cierto grado de profesionalización.

La forma de organización cooperativa que propuso Barletta implicaba que sus integrantes realizaran todas las tareas necesarias para la puesta en escena de cada espectáculo, desde la actuación o la confección del vestuario y la escenografía hasta la limpieza de la sala, la atención de la boletería, etcétera, sin percibir ningún tipo de retribución económica por ello. Por otro

⁴Este rechazo fue relativo, pues, según consignan Yanina Leonardi y Karina Mauro (2012) "en 1937, el Consejo Deliberante le cedió el expropiado Teatro Corrientes (ubicado donde actualmente se encuentra el Teatro Municipal Gral. San Martín) por el prolongado plazo de veinticinco años. El mismo no llegó a cumplirse, dado que en 1943 el gobierno de facto de Pedro Pablo Ramírez ordenó el desalojo del Teatro del Pueblo, en parte por cuestiones ideológicas y en parte por el proyecto de instalar allí el Teatro Municipal" (p. 9).

lado, y contradictoriamente, si bien se concebía al teatro desde un pensamiento progresista y de izquierda como un arte dirigido al pueblo, los textos extranjeros y universales que se llevaban a escena en su mayoría, amén de los precios accesibles tanto de la entrada como de las publicaciones editadas, acercaban a un público intelectual, de clase media y burgués. Este último perfil era potenciado, además, por el rechazo de Barletta a un pasado teatral argentino al que identificaba con géneros como el sainete, el grotesco criollo y el realismo de fin de siglo representado por el nativismo costumbrista.

Si bien este teatro se definía con rasgos similares al que se analiza en el presente trabajo (desde la independencia creativa, la autogestión y la organización cooperativa y colectiva), los fundamentos ideológicos y éticos del primero no coinciden con aquello que en el lenguaje del período analizado se siguió denominando teatro "independiente", a pesar de que algunos aspectos evidencian su vinculación. Por ello, sostenemos la pertinencia del uso de la categoría "alternativo" por sobre la de "independiente". Finalmente, para referirnos a los supuestos e imaginarios que se evidencian en los proyectos y alocuciones analizadas, se considera el concepto de "estructuras del sentir" que Raymond Williams (1980) desarrolla como una hipótesis cultural a través de la cuál intenta comprender cómo se constituyen las estructuras de la experiencia y sus vínculos con una generación, en un determinado período.

Contexto histórico

Retomando la perspectiva histórica de Pellettieri, una norma es afectada y a la vez producto de los cambios y las transformaciones sociales con la que está en contacto y de la que es emergente. Así, es posible entender que la estrecha relación entre el campo de las políticas públicas, los marcos institucionales y sus normativas constituye una amalgama cuyo centro es la sociedad civil. Se considera a los supuestos que subyacen a un proyecto de ley, a sus modificaciones y a las manifestaciones que se dan en los debates parlamentarios, en relación directa con las concepciones implícitas en el

diseño e implementación de políticas públicas de una época, influenciadas además por el contexto local e internacional.

En ese sentido se retoma lo manifestado en la Conferencia Mundial de la UNESCO sobre Políticas Culturales (Mondiacult) de 1982, celebrada en México, respecto de los preceptos que sustentaron las políticas públicas surgidas durante la década. En este período se pensaba a la cultura ligada a la identidad, al desarrollo, a la democracia (a partir de la descentralización de los espacios culturales en pos de acercar la cultura a toda la población), al patrimonio (incorporando el concepto de obra inmaterial), a la creación artística e intelectual en relación con la educación artística, la ciencia y la comunicación, dando relevancia a la planificación, administración y financiación de las actividades culturales, y a la cooperación cultural internacional. En relación con estos temas, se debatía el rol de la cultura como fuente de ingresos económicos y alcances productivos relevantes, así como el papel del Estado en su promoción y desarrollo.

En aquel contexto internacional, en Argentina se llegó al tratamiento de un proyecto de ley de teatro por primera vez, en un marco de recuperación democrática en el que, a pesar de que la gestión del presidente Raúl Alfonsín, electo por la Unión Cívica Radical (UCR), inició sosteniendo principios democráticos y haciendo foco en la inclusión de la problemática social en la agenda política, no logró desentenderse de los principios neoliberales y terminó abruptamente su mandato, presionado por un poder económico que operaba favoreciendo los intereses creados durante la dictadura y castigando a los sectores sociales que más sufrieron la decadencia económica y social iniciada en el gobierno militar.

En palabras de Alfredo Pucciarelli, el panorama en el que se inició el gobierno de Raúl Alfonsín estuvo enmarcado por una particular complejidad:

En efecto, la instalación del primer gobierno democrático inicia un largo período de confrontación que buscó definir la supremacía dentro de un nuevo esquema de correlación de fuerzas compuesto por el incipiente poder político surgido en esa instancia, el poder militar en proceso de descomposición y el

poder económico en pleno proceso de concentración, expansión y transformación (Pucciarelli, 2006, p. 8).

Este último actor se tornó en aquel contexto un gran maestro titiritero, pues

Sin tener necesidad de apelar a grandes cuestionamientos, se dedicó a demostrar en forma práctica, es decir manipulando inversiones, precios y otras relaciones de mercado, que el nuevo Estado democrático ha sido despojado por la dictadura de su rol protagónico y ya no tiene capacidad para dirigir, orientar ni poner en marcha sus tres grandes objetivos iniciales: la reindustrialización, el desarrollo económico y la modificación del esquema de distribución del ingreso. En efecto, a pesar de conservar un gran tamaño, está desmantelado, ha perdido autonomía y soberanía a manos del sector privado y sus instituciones, funcionarios y políticas se hallan cada vez más subordinadas a las estrategias de acumulación puestas en marcha por las grandes empresas líderes del nuevo modelo de acumulación "liberal corporativo" diseñado durante ese período (Pucciarelli, 2006, p. 9).

Así, el gobierno tuvo un margen de maniobra limitado en la administración del Estado, determinado por una particularidad de la que da cuenta Daniel Mazzei (2011) en su referencia a diversos sucesos que marcaron la denominada "transición democrática argentina". Los años en los que se dieron los debates parlamentarios no pueden dissociarse del proceso político que los habilitó, ni del modo en que se derrumbó el régimen dictatorial previo. Mazzei, tomando a Portantiero y Nun (1987), define al período de transición a partir de tres fases: la primera, comprendida por el deterioro del régimen dictatorial (apertura); la segunda, por el establecimiento del gobierno democrático (democratización); y la tercera, en virtud de la consolidación del último.

A partir de esto, Mazzei afirma que la transición democrática argentina tuvo características inéditas en Latinoamérica; dicha singularidad, estuvo dada por la ausencia de un acuerdo explícito para la apertura democrática, entre el gobierno de facto (signado en su última etapa por la derrota en la guerra de Malvinas y una economía devastada por su propia gestión) y las fuerzas políticas. Esto, si bien imprimió rapidez al pasaje de la apertura a la democratización (transcurrieron muy pocos meses), la ausencia de acuerdo

en el cambio de régimen garantizó la existencia de múltiples tensiones. La administración de estas determinó que la fase de Consolidación, que según Mazzei se extiende "hasta la efectiva subordinación de las fuerzas armadas al poder civil y el fin de los condicionamientos y amenazas golpistas" (2011, p. 12), se prolongara por más de una década,⁵ fechándose su fin en diciembre de 1990 con la represión por parte del gobierno de Carlos Menem (1989-1999) del último levantamiento armado. Con ello se dio por finalizada la subordinación total de los uniformados a la autoridad civil.

Por lo dicho, cabe tener en cuenta que los debates analizados se dieron en un marco político y social que implicó para el gobierno una limitada libertad de acción. Finalmente, y puesto que se adoptó para el presente trabajo una perspectiva revisionista,⁶ realizamos un análisis interpretativo y relacional vinculando el contexto social con el contenido de los proyectos tratados y las exposiciones en los debates.

Panorama del teatro alternativo en la posdictadura

Como ya mencionamos, la derrota en la guerra de Malvinas marcó un punto de inflexión en la ya resquebrajada dictadura, con lo cual, desde ese momento y hacia el inicio del período democrático, se produjo una laxitud en cuanto a la libertad de expresión. En ese contexto, se comenzaron a estrenar obras que años antes hubiera sido imposible difundir públicamente. Por ejemplo, en la edición de Teatro Abierto de 1982 se estrenaron textos cuya temática aludía a la representación de los desaparecidos, como *Bar La Costumbre* de Carlos País, o que retomaban la figura de Juan Domingo Perón de manera tácita, como fue el caso de *Ya nadie recuerda a Frederic Chopin* de Roberto Cossa.

⁵Según Mazzei (2011): "la consolidación democrática no se completó durante la presidencia de Raúl Alfonsín. Las crisis castrenses de Semana Santa (1987), Monte Caseros (1988) y Villa Martelli (1988), el ataque del Movimiento Todos por la Patria (MTP) al Regimiento 3 de infantería en la Tablada (1989) [...] muestran la persistencia de grupos civiles y militares que seguían apostando algunas fichas a la posibilidad de una reversión autoritaria" (p. 13).

⁶ El procedimiento de la perspectiva revisionista analiza un concepto a partir de la descomposición de los factores que lo constituyen, ya sean geográficos, tecnológicos, históricos y culturales.

Sobre el mencionado evento, la investigadora Beatriz Trastoy (2001) consigna lo siguiente: "Un ciclo que había comenzado como reacción al creciente proceso de desnacionalización cultural de la feroz dictadura militar, que llevó a la supresión de la cátedra de Teatro Argentino en el Conservatorio Nacional ya que, según decían los funcionarios de turno, este teatro no existía" (p. 104). Y en la misma dirección, continúa la autora: "Ante la arbitrariedad del decreto, los teatristas comenzaron a organizarse en torno a una idea rectora: manifestar con un evento público la vitalidad y la vigencia del teatro argentino en todas sus expresiones" (Trastoy, 2001, p. 105).

El ciclo, con sus altibajos, se inició en 1981 y tuvo su última temporada en 1985. La apertura democrática encontró al campo teatral involucrado y comprometido con la realidad política. Al mismo tiempo, la asunción de Raúl Alfonsín generó en el campo cultural un clima de entusiasmo y confianza, motorizado por la posibilidad de manifestarse sin censura alguna. En este marco, los teatristas recuperaron espacios vedados, retornando al país aquellos en el exilio y volviendo a insertarse en el medio quienes habían sido prohibidos.

En líneas generales, el teatro siguió siendo una práctica marginal frente a otras actividades artísticas, no obstante, bastan tres ejemplos de la reinserción de diversos teatristas en el campo de la cultura nacional para dar cuenta de su participación en la vida cultural de la época: el nombramiento del dramaturgo Carlos Gorostiza como Secretario de Cultura de la Nación, quien denominó a su plan de gestión Cultura Abierta, en clara alusión a Teatro Abierto; la designación del actor Osvaldo Bonet en la dirección del Teatro Nacional Cervantes, quien priorizó a los autores nacionales en la programación del organismo; y el poco conocido rol del dramaturgo Carlos Somigliana, uno de los promotores de Teatro Abierto, quien además trabajaba como oficial de justicia, redactando algunos de los alegatos de la Fiscalía en el Juicio a las Juntas Militares en 1985, siendo el autor del famoso "Nunca más", con el que se cerró el texto acusatorio en dicho proceso.

Esta iniciativa legislativa estuvo vinculada a la ya descrita participación de diversos actores del campo cultural en la vida política del país

y en la gestión pública del gobierno de Alfonsín, cuya acción central fue la intención del gobierno de implementar un Plan Nacional de Cultura. En dicho marco,⁷ y con el objeto de fomentar la actividad artística y cultural, el Secretario de Cultura de la Nación apoyó las iniciativas legislativas orientadas a la sanción de una Ley Nacional de Teatro. Aquí cabe la siguiente aclaración: la Ley Nacional de Teatro significó una conquista valiosa en el campo de los derechos culturales y, en perspectiva, fue la culminación de un proceso de demandas que obtuvo una respuesta política, colocando a la actividad en la esfera pública a través de la lucha colectiva. Esta lucha, si bien no es objeto del presente trabajo, existió, fue ardua y merece seguir siendo recuperada, analizada y revitalizada.

Volviendo al tratamiento legislativo, si bien se dio en consonancia con un inicio de gobierno esperanzador, proponiendo democratizar la actividad teatral (desde una perspectiva federal) y con el objeto de promoverla en todo el ámbito nacional, la historia de la elaboración del primer proyecto es larga, por lo que a continuación se hace un resumen. Los primeros antecedentes datan de principios de la década del setenta, cuando se había elaborado un primer borrador a partir de múltiples encuentros que la comunidad teatral comenzó a realizar en diversas provincias. Varios documentos recuerdan, por ejemplo, el Congreso Nacional de Teatro realizado en la Provincia de Córdoba en 1973 o el IV Congreso Nacional de Trabajadores de Teatro realizado en Rosario en 1974. En las actividades difundidas en dichos encuentros se evidencia que la perspectiva de estas reuniones era más amplia que la discusión en torno a una ley, pues se aspiraba a discutir una cultura nacional y un federalismo que replanteara el modelo cultural imperante. Una clara muestra de una época en la que la participación y la militancia artística se fundieron fervorosamente.

El parlamento argentino

Al igual que ahora, el Poder Legislativo era ejercido por dos cámaras, una de diputados y otra de senadores, compuestas por legisladores electos por el

⁷Sobre las prácticas culturales y artísticas en dictadura, son relevantes los trabajos de Longoni (2012), Verzero (2013), entre muchos otros.

voto popular, con atribuciones para el dictado de leyes dirigidas a organizar, reformular o ampliar las políticas públicas implementadas por el Estado nacional. Las leyes, ya sean elaboradas por el Poder Ejecutivo, el Poder Legislativo, o surjan como iniciativa de las organizaciones del pueblo, deben estar vinculadas a un proyecto de gobierno a fin de ser ejecutadas en pos del bienestar social.

Dicho esto, y con base en el trabajo de Horacio Cao (2021), se advierte que todo proceso de aprobación de una ley se efectúa (en democracia) en el campo de la negociación, la búsqueda de alianzas y las movilizaciones. Es decir, que en un territorio que es esencialmente conflictivo, los distintos actores involucrados deben relacionarse en pos de la armonización de los intereses de una sociedad plural, en un marco de respeto y defensa de la institucionalidad. En el mismo sentido, en cuanto a la conflictividad mencionada, tomamos el ejemplo de una compleja interacción multisectorial sostenido por Cao y Budassi (2020), quienes respecto de la multiplicidad de intereses que se ponen en juego en el parlamento sostienen que:

La avenencia que se ve plasmada en una ley expresa un equilibrio alcanzado en el Poder Legislativo, el que no necesariamente es idéntico a los intereses, expectativas y necesidades del Poder Ejecutivo provincial. Esto es así porque sus respectivas agendas tienen puntos de encuentro y colisión, a partir de su diferente configuración, los distintos recortes geográficos que representan, su distinta responsabilidad frente a los votantes, etcétera (Cao, 2021, p. 14).

Asimismo, son importantes las observaciones de Cao respecto de la perspectiva desde la que se piensa la relación costo-beneficio en el análisis de las políticas públicas:

Hay que hacer notar que hablamos de beneficios a la comunidad y decisiones costo/beneficio que no tienen base únicamente monetaria, sino que se refieren a cuestiones axiológicas, sociales y políticas. Y, dentro de cada una de ellas, hay diferentes posiciones sobre lo que implica y significa el valor público, por lo que no puede desplegarse una fórmula de validez universal, sino que se debe analizar el beneficio en los términos que se plantea en cada proyecto (Cao, 2021, p. 24).

Ahora bien, en términos formales, las iniciativas que promueven algún tipo de reforma o implementación regulatoria de la vida ciudadana y que son llevadas adelante por la Cámara de Diputados, la de Senadores o por el Poder Ejecutivo pueden ser de distinto tipo: proyectos de ley, destinados a crear, modificar, sustituir o abrogar una Ley, institución o norma de carácter general; proyectos de resolución, que adopten medidas relativas a la composición u organización interna del cuerpo legislativo; y proyectos de declaración, que expresan una opinión del cuerpo sobre cualquier hecho de carácter público o privado.

Lo que nos ocupa es el caso de un proyecto de ley. Al igual que en la década del ochenta, las etapas para su elaboración son las siguientes. Primero se presenta el proyecto en mesa de entradas de la Cámara que corresponda, pues según el artículo N.º 77 de la Constitución nacional, salvo excepciones, las leyes pueden tener inicio en cualquiera de las cámaras del Congreso. Luego, se envía a una o más comisiones, que son cuerpos conformados por diputados o senadores constituidos para analizar proyectos sobre temas específicos, quienes, posteriormente, emiten una resolución escrita (dictamen) que permite el traslado del debate a ambas cámaras de manera sucesiva. Así, un proyecto aprobado en la cámara de origen pasa luego a ser discutido por la otra cámara que oficia como revisora, que lo aprueba, rechaza o devuelve con correcciones. Si una de las cámaras realiza modificaciones al proyecto en su tratamiento, es obligatorio que vuelva a ser tratado por la otra.

Por último debe recordarse que aquel Congreso nacional estaba integrado⁸ por una mayoría de diputados de la Unión Cívica Radical (UCR), siendo el Partido Justicialista (PJ) la segunda fuerza en cantidad de legisladores. En el Senado, la composición era más equilibrada. Estas eran las dos fuerzas históricas de la vida política partidaria argentina del siglo XX.

⁸La cámara de diputados se conformaba con 254 bancas (recién en 1991 llegó a 257). En 1983, la UCR obtuvo mayoría con 129 bancas frente a las 111 del PJ, y 14 de otras fuerzas. En cuanto al Senado que comprendía 46 bancas, el PJ obtuvo 20, la UCR, 18; y el resto, 8. En las legislativas de 1985 se reiteró la correlación de fuerzas. Y lo mismo sucedió, en el Senado, en 1986.

Proyectos y debate

El primer proyecto ingresó a la Cámara de Senadores en junio de 1984 y fue denominado "Proyecto de ley sobre Ley Nacional de Teatro". Una semana más tarde, se giró el expediente a las comisiones designadas para su tratamiento: la de Educación, la de Transportes, la de Presupuesto y Hacienda, la de Asuntos Administrativos y Municipales, y la Legislación General. El 15 de agosto de 1985 fue incorporado al orden del día y se aconsejó remitirlo a las comisiones designadas. El 5 de septiembre el proyecto obtuvo dictamen de las comisiones y se aconsejó la sanción, y para el 17 de septiembre fue tratado y sancionado en el Senado, aunque con modificaciones, pues se votó en general de manera afirmativa, pero luego en la votación en particular de cada artículo se evidenciaron grandes diferencias entre los legisladores respecto del carácter federal en la conformación de las autoridades del Instituto Nacional de Teatro (en adelante el INT), órgano de aplicación de la norma que debía ser creado en su posterior reglamentación.

Esta sesión, que se extendió durante dos jornadas, se abrió con la alocución de dos senadores que se refirieron a "dar una ley a los trabajadores del teatro" y al "sentir de los compañeros trabajadores del teatro". Cabe resaltar esta particular visión pues se considera que la perspectiva de la ley debería orientarse hacia la actividad en general y no a sus trabajadores en particular, ya que, parafraseando lo escrito por el teatrista César Carducci⁹ más de una década después de este debate, una ley se debería orientar a satisfacer una necesidad general y no particular de un grupo, del mismo modo que la Ley de Salud no estuvo hecha para proteger a los médicos sino a la salud pública, la de teatro debería proteger al teatro nacional y no a los artistas.

Otra cuestión en la que se hacía hincapié, dado el contexto de recuperación democrática en el que se desarrolló el debate, era la necesidad de dictar una nueva norma, estableciendo la diferencia entre el marco de recuperación de derechos de ese momento y el retroceso cultural con el que

⁹Teatrista cordobés, fallecido en 2002, fue miembro del Instituto Nacional del Teatro en su época fundacional. Participó en la gestación, entre otras normas, de la Ley N° 24800, de la que escribió el prólogo a su publicación oficial en papel, que aquí parafraseamos.

más de un discurso caracterizó al período dictatorial inmediato anterior. Así, el miembro informante (quien es designado para informar en el pleno del cuerpo legislativo sobre el dictamen emitido) presentó el proyecto como "nacional", "popular", "federal" y "democrático". La división en zonas de representación que proponía el texto daba cuenta de la intención de valorar la diversidad cultural y regional del país, cuya integración era promovida con aspectos complementarios en la norma como, por ejemplo, el pasaje teatral (reducción en el costo del boleto de transporte) o los beneficios en alojamiento y comida para los trabajadores teatrales que estuvieran en gira o cuya actividad requiriera algún tipo de movilidad.

Este proyecto fue sancionado y girado a la Cámara de Diputados. Allí abrió una gran discusión respecto de cómo se compondría el INT y cómo se constituiría su federalismo en términos de representatividad. Una de sus particularidades era que otorgaba un perfil de ente descentralizado al organismo, ordenando administrativa y políticamente el territorio en diez zonas que tendrían sedes en las que se ubicarían las representaciones del INT y cambiarían cada tres años:

- 1) Capital Federal (sede homónima)
- 2) Buenos Aires (sede La Plata)
- 3) Nordeste, integrada por Corrientes, Chaco, Formosa y Misiones (sede: Resistencia)
- 4) Litoral, integrada por Santa Fe y Entre Ríos (sede: Rosario)
- 5) Centro, integrada por Córdoba y Santiago del Estero (sede: Córdoba)
- 6) Centro Norte, integrada por Tucumán, La Rioja y Catamarca (sede: San Miguel de Tucumán)
- 7) Noroeste, integrada por Salta y Jujuy (sede: Salta)
- 8) Cuyo, integrada por Mendoza, San Juan y San Luis (sede: San Luis)
- 9) Patagonia Norte: integrada por Río Negro, La Pampa y Neuquén (sede: Neuquén)
- 10) Patagonia Sur, integrada por Chubut, Santa Cruz y Territorio nacional de la Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur (sede: Río Gallegos).

Esta zonificación generó gran controversia, en tanto fue entendida como invasiva de la autonomía de cada provincia.

Por otro lado, el espíritu que fundamentó la aprobación refería al teatro como el arte que expresaba la personalidad nacional del pueblo, siendo una experiencia colectiva de interés social; y argumentaba que la ausencia de una normativa hacía que este demuestre aspectos negativos, como ser la dependencia de modelos foráneos, la falta de vínculo con la espiritualidad popular que debía elevar la cultura popular, o bien la dignificación de los artistas, los trabajadores de teatro y del público. Aquí se hacía relevancia a la dependencia económica vinculada a la dependencia cultural, y como clima de época se evidenciaba que la "recuperación institucional" que se estaba viviendo debía incluir también al quehacer teatral.

Así, se vinculaba la necesidad de que el Estado dejara de ignorar la importancia social de la actividad teatral con la lucha por la liberación cultural argentina. Finalmente, se manifestaba la centralidad de la creación de un organismo federal (el INT) que coordinara el ámbito nacional a través de un directorio cuya constitución reconociera que el país (se hablaba de patria) se caracterizaba por la regionalización sociocultural.

En la sesión de 1986 de la Cámara de Diputados se produjo una discusión entre bloques sobre las modificaciones efectuadas por el Senado al proyecto elaborado por los diputados, pues este evidenciada grandes diferencias respecto de su original. Amén de ello, el nuevo debate se abre, el proyecto vuelve a sufrir modificaciones y vuelve al Senado. De este proyecto son relevantes dos dictámenes: el de mayoría definía que la actividad teatral no era solo la creación artística, sino también su investigación, documentación y enseñanza. Con ello legitimaba diversos oficios vinculados a la práctica teatral concreta y visibilizaba una serie de colectivos¹⁰ (en los

¹⁰ Estos colectivos fueron los siguientes: la Asociación de Promotores Teatrales Argentinos, Asociación de Directores Teatrales, Asociación Argentina de Intérpretes, Federación Argentina de Músicos, Asociación de Críticos e Investigadores Teatrales, Unión Argentina de Artistas de Variedades, Unión de Maquinistas Teatrales y la Unión de Marionetistas de la Argentina.

que los oficios se habían organizado) existentes en ese momento, en tanto los explicitaba como parte integrante del consejo asesor que funcionaría como órgano de consulta y asesoría del INT.

Otro dato relevante en cuanto al contenido del proyecto fue que las acciones de fomento que se estipulaban planteaban una sinergia con diversos organismos públicos y privados, evidenciando así una mirada que daba cuenta del entramado que constituía la actividad teatral en su práctica, y la potenciaba a partir de la recomposición de las capacidades operativas estatales. Por ejemplo: el otorgamiento de créditos preferenciales tanto para salas como para producción de obra se articulaba con el Banco de la Nación Argentina (público y nacional), y la contratación de seguros especiales se realizaría con la Caja Nacional de Ahorro y Seguro (pública). Además, se proyectaban tarifas de transporte preferenciales para personal artístico y técnico cuya tarea requiriera movilidad, lo que se realizaría por medio de empresas de transporte pertenecientes al Estado, o en las que este tuviera participación; lo mismo se estipulaba con aquellas compañías con participación estatal que tuvieran a su cargo servicios de alojamiento y comida. A la par, se planificaban préstamos de efectivo o bienes muebles, subsidios a elencos y becas de estudio o perfeccionamiento en diversas especialidades del campo teatral. Esto último, además evidenciaba la intención de profesionalizar la práctica a través de actividades de formación y capacitación.

Al mismo tiempo, la mirada estatal respecto de la actividad teatral en tanto promotora de políticas de integración, revalorización identitaria y democratización, se explicitaba en los criterios enunciados como parámetros de evaluación de los proyectos a apoyar: la captación masiva de público, la realización de actividades en el interior del país (con foco en las comunidades de frontera, marginadas o sin actividad teatral previa), las producciones en lengua castellana o indígena latinoamericana, las obras y elencos nacionales, los grupos de aficionados y la accesibilidad en el precio de las entradas.

Respecto del INT, se constituiría como autoridad también del Teatro Nacional Cervantes, el Teatro de la Ribera, la Escuela Nacional de Teatro y el

Instituto Nacional de Estudios de Teatro. Esto último muestra una mirada que pretendía integrar en una política común diversos organismos ya existentes que se ocupaban de la actividad teatral, ampliando su perspectiva sin limitarla a la mera exhibición artística. Luego, en la estructura interna del organismo aparecía la cuestión federal a través de la existencia de una junta asesora que se pretendía que fuera representativa de la voz de las provincias, la Capital Federal y Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur. Las modificaciones se hicieron previa consulta con sindicatos y agrupaciones que nucleaban a los trabajadores de teatro, secretarías o direcciones de cultura de la nación y de las provincias. También se tuvieron en cuenta antecedentes legislativos nacionales y extranjeros, así como el proyecto del Senado en revisión (el que generó discusión) y otros proyectos de los diputados Miguel Unamuno y Maya, y otro de Julio Romano Norri.

En este dictamen aparece otra cuestión interesante en función de la perspectiva de derechos:¹¹ al hacer referencia a “la actividad teatral” la alocución utiliza la categoría “trabajo” y “trabajadores”, pero en las actividades de promoción detalladas se habla de “beneficios”. En síntesis, en estos proyectos se explicita la pretensión de encuadrar normativamente la actividad teatral pensándola como expresión cultural, recurso educativo, forma de comunicación y de participación comunitaria; a su vez, la alusión al “trabajo” implica actividad productiva, por lo tanto, involucra una perspectiva de trabajo y derechos, pero al profundizar en las actividades de fomento, volvemos a encontrarnos con un lenguaje vinculado al asistencialismo, los “beneficios”.

En cuanto al dictamen de minoría, también consideraba trabajadores a quienes realizaban diversas actividades vinculadas al campo teatral, cuyo universo era muy abarcador y daba cuenta de un conocimiento “desde adentro” de la actividad. Esto se observa en el detalle de quienes eran identificados como hacedores: actores, bailarines, titiriteros, mimos, cantantes, artistas circenses y de variedades, y músicos en función de un

¹¹Esto se ha desarrollado en un artículo anterior: Perspectivas del derecho aplicadas al análisis de las políticas de fomento a la actividad teatral: los subsidios del Instituto Nacional del Teatro en Argentina, en *Culturas* (Rivarola, 2022).

hecho teatral, directores, autores, coreógrafos, escenógrafos, realizadores, traspuntadores, maquinistas, peluqueros, modistas, sastres, tramoyistas, utileros, apuntadores, iluminadores, electricistas, sonidistas, vestuaristas, acomodadores, boleteros, y también a investigadores, docentes de teatro y promotores.

Iniciado un nuevo año parlamentario (las sesiones ordinarias transcurren entre el 1 de marzo y el 30 de noviembre), la sesión del Senado del 27 de septiembre de 1988 es habilitada por un único dictamen emitido el 19 de septiembre. Este aconsejaba nuevamente la sanción y, en sus fundamentos, hizo referencia a la dependencia económica del país y a su origen, la dependencia cultural. Desde esa perspectiva describe al teatro como la experiencia comunitaria más rica y compleja de la vida histórica y cultural. Se plantea la necesidad de crear nuevos espacios de producción y difusión del arte teatral con carácter popular y de acceso masivo en un territorio con expresiones regionales; dentro de un contexto de recuperación de soberanía política y económica, reconociendo a la justicia social como el modo de reconstrucción nacional.

Posteriormente se alude a la invasión de contenido audiovisual foráneo como ejemplo de dependencia y a la imitación de modelos extranjeros, refiriendo que el estado del teatro actual era reducido, centralizado, despersonalizado, elitista, sin participación popular, enfocado en una problemática individual y alejado de la comunitaria. Esto da cuenta de una profundización del contexto de dominación y dependencia existente, y de la conciencia política al respecto. Se pretendía, entonces, revalorizar las expresiones negadas, aquellas alejadas de los grandes centros urbanos que existían con obstáculos, intentando recuperar géneros históricamente marginados como el circo criollo y el sainete. Sostenía, además, la zonificación en diez sedes y nuevamente aludía a la necesidad de defender la cultura nacional a través de una legislación cultural de carácter federal, que permitiera la producción y distribución de bienes culturales de manera equitativa en todo el territorio.

A la luz de lo expuesto, se pueden identificar los siguientes denominadores comunes en los proyectos considerados y en los discursos que los contienen, y que ilustran una perspectiva respecto de la actividad teatral en la época:

- La actividad teatral es una práctica y forma de expresión de diversidad cultural existente en todo el territorio nacional.
- El teatro nacional es una manifestación identitaria que debe prevalecer por sobre el consumo de contenidos foráneos (en relación con la idea de defensa de la soberanía cultural).
- La práctica teatral es una actividad productiva.
- La actividad teatral aporta a la promoción de una "cultura de raíz nacional y sentir popular", promueve el conocimiento de la realidad nacional, regional y latinoamericana y está asociada a valores individuales y colectivos de justicia, libertad y democracia.
- La actividad teatral es expresión de una identidad latinoamericana, a partir de sus producciones en castellano, lenguas indígenas argentinas o latinoamericanas, y su temática y ambiente nacional y latinoamericano.
- El teatro nacional es un instrumento de formación ética y ciudadana.

Para pensar en aquellas concepciones que atravesaron los debates se optó por considerar las reflexiones de Raymond Williams (1980) respecto de la posibilidad de aprehender, aunque no totalmente, el sentir de una determinada sociedad. Williams plantea como erróneo el abordar a las concepciones de mundo o ideologías dominantes como estructuras cerradas y generales, pues estas existen dentro de formas singulares en constante desarrollo. Es decir, las concepciones de mundo no deben entenderse como un "inventario de conciencia social" (pues no dan cuenta realmente de ella), sino que para comprender los procesos de la conciencia es necesario ubicarlos en el marco de una relación.

En ese sentido, tiene lugar una tensión entre la interpretación –lo que se piensa sobre lo que se está viviendo (la conciencia social)– y la experiencia propiamente dicha –lo que se está viviendo (la conciencia práctica)–, es en esta que se da la complejidad de la relación entre ambas. En este marco, el “sentir” supera las nociones de ideología y de concepción de mundo, e involucra significados y valores tal y como son vividos y sentidos activamente, junto con las relaciones existentes entre ellos. Las estructuras del sentir implican relaciones internas específicas, entrelazadas y en tensión, junto a la experiencia social en proceso.

Se entiende que la utilización del concepto de *sentir* es pertinente, en tanto al identificarlo con la experiencia, Williams le otorga flexibilidad, lo que coincide con el carácter dinámico de los procesos históricos. Partiendo de la idea de Williams respecto del sentir, la hipótesis cultural sobre cómo el sentir de los primeros años de apertura democrática se evidenció en los debates analizados, se explica en tanto considerar que el debate en el Congreso asumió un imaginario que daba cuenta del modo en que el campo teatral pensaba y sentía su universo, sus problemáticas y conflictos, en un momento en que, como describimos en el contexto histórico, dicho campo estuvo altamente involucrado, a través de la participación política, en la gestión cultural. En ese sentido, es posible interpretar que los proyectos de ley tratados operaron como experiencias estructurantes de la sensibilidad de un colectivo.

A la vez, si bien la aparición de la perspectiva política respecto de la actividad teatral, en forma de demanda por parte del sector, ya había aparecido en las discusiones del campo teatral previas al golpe de estado, encontraron aquí una sintonía con el clima social y político enmarcado por un proyecto nacional, federal y democrático, del cual el campo teatral fue partícipe. Pero aquello que al principio se vinculó con las ideas de identidad nacional y defensa de la soberanía cultural previas a la dictadura, quedó ahogado por un proceso de empobrecimiento social y crisis económica que hizo eclosión hacia el fin de la década.

Entonces, a pesar de la empatía entre los proyectos legislativos y el sentir social, no se logró consensuar un texto común que permitiera la sanción definitiva, perdiendo estado parlamentario, lo que implica la caducidad del proyecto. Las palabras de la senadora Margarita Malharro de Torres, perteneciente a la UCR, por la provincia de Mendoza, aludiendo a “los avatares de esta ley” ilustran el derrotero transitado en el que se evidenciaron la multiplicidad de miradas y sentires de la época, las tensiones entre intereses de artistas, organizaciones y funcionarios, a partir de sus diversas posiciones ideológicas, pero también de sus experiencias vitales en el nuevo aire de libertad democrática, a la luz de la reciente dictadura.

La necesidad de ocupar el espacio público, motorizada por siete años de terrorismo de Estado, más allá de salir a las calles a expresarse, significó también recuperar el aparato estatal para toda ciudadanía, no solo como sujetos de derecho sino como protagonistas de esa recuperación. Este intento de legislación sobre la actividad teatral visibilizó el estrecho vínculo entre lo que se vivía y la interpretación de esa vitalidad. Esta relación, que se dio en forma de numerosas tensiones, necesitó un tiempo de maduración que la década no pudo darle.

En 1988, cuando se produjo el último debate de la década, el contexto político y social no dejó lugar a la discusión en torno a las políticas culturales. La crisis social y económica había tomado dimensiones tales que resultaron en el estallido hiperinflacionario del año siguiente. La economía dominó todos los campos y la política quedó sujeta a sus vaivenes. En este sentido, vale recordar que durante todo el gobierno de Alfonsín la estructura estatal heredada de la dictadura (especulación financiera y transferencia de ingresos al sector privado en volúmenes descomunales) no pudo ser reestructurada.

Observaciones finales

El propósito de este trabajo fue visibilizar las complejidades que aparecieron en el campo de las políticas públicas vinculadas al campo cultural, desde la perspectiva de la legislación en una determinada época. La aproximación realizada permite pensar en el lugar de las herramientas del Estado para el

fomento de la actividad teatral y en qué medida el contexto histórico condiciona una práctica, en tanto existe un sistema de relaciones e imaginarios sociales que legitiman conductas y prácticas que luego se mantienen en el tiempo. Esto permite la interrogante: qué sucede cuando ese tiempo cambia.

Se considera al teatro como una actividad determinada por un sistema de relaciones sociales, dentro de la cual la práctica artística se manifiesta como un territorio político, en donde se dirimen conflictos que la determinan y, a la vez, la trascienden. En ese sentido, el proceso observado de debates permite reflexionar sobre los vínculos de la sociedad civil con uno de los poderes del Estado. En el mismo sentido que Osvaldo Pellettieri planteara y analizara los sistemas teatrales, logra observarse la evolución de los paradigmas normativos en torno a la actividad teatral, y su incidencia en la trayectoria de nuestra tradición legislativa completa las diversas miradas que el fenómeno teatral requiere para ser comprendido en su totalidad. Las leyes nacionales constituyen la estructura fundamental que proporciona capacidades y herramientas para que los organismos estatales puedan dar respuesta a las demandas de la sociedad. A la vez, cada política pública sectorial tiene su propia normativa (leyes marco, leyes específicas, decretos reglamentarios, resoluciones), surgida como respuesta a las necesidades y problemas de un determinado contexto (histórico, político, económico o sociocultural), estableciéndose así su orientación, alcances y limitaciones. El desafío siempre es abordar lo no contenido en la normativa precedente y que aparece como novedad.

Este trabajo abre el juego al análisis en torno al marco normativo sobre la actividad teatral, aún pendiente en el campo de la investigación teórica. Este primer acercamiento va en dirección a observar, en el futuro, el debate parlamentario sucedido en la década siguiente y que culminó con la sanción definitiva de la ley bajo el número 24800/97. Se encuentra que este camino será útil a la hora de pensar o identificar áreas no reguladas, vacíos normativos o desafíos futuros en el campo legislativo, dada la importancia de poner en perspectiva el rol del Congreso en relación con los ciclos de políticas públicas, y la incidencia que tienen ellas en la vida de la comunidad.

Referencias

- Bayardo, R. (2010). Políticas culturales y derechos culturales: entre la retórica y la realidad. *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 9(2).
<https://revistas.usc.gal/index.php/rips/article/view/1056>
- Bobbio, N. (1992). *El tiempo de los derechos*. Editorial Sistema.
- Budassi, I. y Cao, H. (2020). Parlamento y políticas públicas en la Argentina: a la búsqueda de una articulación virtuosa en el escenario realmente existente. *Estado abierto*, 4(3), 63-88.
<https://publicaciones.inap.gob.ar/index.php/EA/article/view/158>
- Cao, H. (2021). Legislación y políticas públicas. *Cuadernos del INAP*, 2(57).
<https://publicaciones.inap.gob.ar/index.php/CUINAP/article/view/235>
- Cipriano, L. (2013). Derechos culturales y debates teóricos. En P. E. Slavin (Comp.), *Desafíos en la filosofía y la ciencia política actuales: compilación de trabajos de las XIII Jornadas Nacionales de Filosofía y Ciencia Política*. UNMdP.
- Colombato, Lucía. (2012). "Derechos culturales. Debilidades discursivas en la formulación de sus contenidos. Cuestiones transversales". *Revista Perspectivas de las Ciencias Económicas y Jurídicas*. Núm. 1: 81-99.
- Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Biblos.
- Escribal, F. (2021). Derechos en las políticas culturales suramericanas. En F. H. Cunha Filho, M. Rodrigues Lins y M. Pinto Aguiar (Orgs.), *Direitos culturais: múltiplas perspectivas: impactos da pandemia* (pp. 91-99). Editora da UECE.
- Leonardi, Y. y Mauro, K. (2012). Los trabajadores del espectáculo durante el primer peronismo [ponencia]. *Tercer Congreso de Estudios sobre el Peronismo (1943-2012)*. <https://redesperonismo.org/wp-content/uploads/2019/03/059.pdf>
- Longoni, A. (2012). Zona liberada. *Boca de sapo. Revista de arte, literatura y pensamiento*, 12, 44-49.
- Mazzei, D. (2011). Reflexiones sobre la transición democrática argentina. *PolHis, Boletín Bibliográfico Electrónico del Programa Buenos Aires de*

Historia *Política,* 4(7).

https://historiapolitica.com/datos/boletin/polhis7_mazzei.pdf

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco). (1982). Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales (Mondiacult). México.

<http://unesdoc.unesco.org/images/0005/000546/054668mb.pdf>

Ordaz, L. (1999). *Historia del teatro argentino. Desde los orígenes hasta la actualidad*. Instituto Nacional del Teatro.

Pellettieri, O. (1997). *Una historia interrumpida: teatro argentino moderno (1949-1976)*. Galerna.

Pellettieri, O. (2001). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)* (vol. V). Galerna.

Pellettieri, O. (2006). *Teatro del Pueblo: Una utopía concretada*. Galerna.

Pellettieri, O. (Dir.) (2003). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)* (vol. IV). Galerna.

Perinelli, R. (2017). *Apuntes sobre la historia del teatro occidental*. Instituto Nacional del Teatro.

Portantiero, J. C. y Nun, J. (Comps.). (1987). *Ensayos sobre la transición democrática en la Argentina*. Puntosur.

Pucciarelli, A. R. (Coord.) (2006). *Los años de Alfonsín: ¿el poder de la democracia o la democracia del poder?* Siglo XXI.

Rivarola, L. (2022). Perspectivas del derecho aplicadas al análisis de las políticas de fomento a la actividad teatral: los subsidios del Instituto Nacional del Teatro en Argentina. *Culturas. Revista de Gestión Cultural*, 9(2), 58-75.

<http://polipapers.upv.es/index.php/cs/article/view/18236/15535>

Roca, C. (2016). *Las leyes del teatro independiente 2004-2015. Reconocimiento, voluntad y gestión*. Eudeba.

Schraier, G. (2006). *Laboratorio de Producción Teatral 1, Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos*. Inteatro Editorial.

Trastoy, B. (2001). Teatro Abierto 1981: un fenómeno social y cultural. En O. Pellettieri (Dir.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)* (pp. 104-111). Galerna.

Verzero, L. (2013). *Teatro Militante: radicalización estética y política en los años 70*. Biblos.

Williams, R. (1980). *Marxismo y Literatura*. Península.