

¿Yendo a lo seguro? Condiciones de seguridad y situación de los seguros laborales de los artistas del espectáculo en Argentina

Lía Noguera*

CONICET-UBA-UNA

lianoguera@yahoo.com.ar

Recibido: 11-04-20

Aceptado: 22-06-20

Resumen: Este artículo propone analizar y dar cuenta de las condiciones de seguridad y de la situación de los seguros que amparan a los artistas del espectáculo en la Argentina en la actualidad. El objetivo es evidenciar y analizar las particularidades de los seguros de trabajo de estas personas, como así también especificar sus condiciones de trabajo. Para ello no sólo se revisa la bibliografía existente sobre las condiciones laborales de los trabajos no clásicos sino también las leyes vigentes en Argentina con el objeto de mostrar un mapa sintético del estado de situación de estos trabajadores.

Palabras claves: trabajo; riesgo; seguros; condiciones de seguridad; campo artístico.

Going to safety? Safety conditions and employment insurance status in Argentine artists

Abstract: This article propose to analyze and give an account of the security conditions and the insurance situation that cover the shows artists in

* Doctora en Historia y Teoría de las Artes, realizó el Posdoctorado en Ciencias Sociales y Humanas (FFYL-UBA) y es docente de grado y posgrado en la Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de las Artes e investigadora asistente en CONICET.

Argentina. Our goal is to demonstrate and analyze the particularities that are established in relation to the work insurance of these people as well as to specify the way in which their working conditions are carried out. For this, we will not only review the existing bibliography on the working conditions of atypical works but we will also keep in mind the law in force in Argentina in order to show a synthetic map that exemplifies the status of these workers.

Keywords: work; risk; insurance; security conditions; artistic field

Indo para a segurança? Condições de segurança e status de seguro de emprego dos artistas do show

Resumo: Neste artigo propomos analisar e dar conta de as condições de segurança e a situação do seguro que cobre os artistas da mostra na Argentina. Nosso objetivo é demonstrar e analisar as particularidades estabelecidas em relação ao seguro de trabalho dessas pessoas, bem como especificar a maneira como suas condições de trabalho são realizadas. Para isso, não apenas revisaremos a bibliografia existente sobre as condições de trabalho de obras atípicas, mas também manteremos em mente a lei em vigor em Argentina para mostrar um mapa sintético que exemplifica o status desses trabalhadores

Palavras-chave: trabalho; risco; seguro; condições de segurança; campo artístico

Introducción

El 11 de marzo de 2019 el cantante argentino Sergio Denis sufrió un terrible accidente en el teatro Mercedes Sosa de la ciudad argentina de Tucumán y hasta hoy¹ se encuentra peleando por su vida. Esa noche de marzo el artista, en un momento de su espectáculo, cayó del escenario a la fosa destinada a la orquesta (tres metros de altura) y desde ese momento se encuentra en coma. Los últimos partes médicos indican que “el paciente se mantiene estable, compensado hemodinámicamente, sin interrupciones agudas” (*Infobae*, 23/10/2019). En tanto, Raúl Armisén, administrador del teatro en el que ocurrió el accidente, declaró en diversos medios que por esos días se encontraba en tratativas para efectuar las modificaciones en las instalaciones de la sala para evitar accidentes similares. Afirmó Armisén: “Es que ya tengo

¹ Si bien este artículo fue terminado de escribir en febrero de 2020, el artista argentino Sergio Denis falleció el 15 de mayo de 2020, tras pasar 14 meses en coma a raíz del accidente sufrido.

todo listo, los materiales están cortados, hay que presentarlos y amurarlos. Me llegaron los materiales el miércoles, el accidente fue un lunes, y ahí me dijeron que no hiciera ningún cambio sin autorización y hacemos lo que me piden". En este sentido, adelantó que "la idea no es tapar el foso, quiero ampliar el escenario, ya que me parece más operativo tener el espacio para que se use artísticamente". (*Todo Jujuy* <https://www.todojujuy.com/espectaculos/como-se-encuentra-sergio-denis-luego-del-accidente-que-sufrio-tucuman-n122088>) La obra fue realizada y culminada recién a fines de octubre de 2019, según confirmó el diario *Infobae* (24/10/2019) y efectivamente el diseño del escenario respetó las ideas originarias de Armisén. A raíz de este incidente, el empresario teatral Carlos Rottemberg comentó en un programa televisivo argentino (*Teleshows*) que con respecto a las normas de seguridad del espacio escenográfico: "No existe otra norma que el sentido común. Los actores transitan escaleritas cuando acceden a los escenarios." Además, recordó varios accidentes de este tipo: "Ha ocurrido con cantantes y hasta en la obra *Brujas* en función en Necochea, la actriz Susana Campos cayó en la parte de atrás, no a la vista del público". (citado en *Infobae*, 24/10/2019)

Cabe destacar que diversos comentarios negativos surgieron también en torno a las causas que pudieron haber ocasionado la caída del artista Sergio Denis. Sin embargo, el hecho es que se debería haber garantizado la seguridad de este trabajador del espectáculo, como así también la de todos aquellos que se presentan en él. Este suceso, como muchos otros que lamentablemente se han producido a lo largo de la historia artística, revela las precarias condiciones de seguridad en las cuales desarrollan sus actividades los artistas del espectáculo, así como abre un interrogante sobre los seguros que amparan a estos trabajadores. Por ello, en este artículo nos proponemos analizar y dar cuenta de las condiciones de los seguros que amparan a los trabajadores artísticos del espectáculo, como así también dar a conocer los seguros que regulan los espacios en los cuales realizan sus actividades. Nuestro objetivo es analizar y evidenciar las particularidades que se establecen en relación con la seguridad en el trabajo de los artistas del espectáculo (entendiendo por ello las técnicas preventivas y de control de los riesgos laborales) y los seguros de los trabajadores artísticos (entendiendo por esto la cobertura de gastos médicos, seguros de vida ante otras contingencias como desastres, robos, daños a terceros, etc.), atendiendo -en mayor medida- los del campo teatral en Buenos Aires en la actualidad. Para ello es fundamental analizar los condicionamientos, beneficios y desventajas que se instauran en relación con este tema según el medio y el circuito en el cual se realizan las prácticas artísticas (para el caso del teatro consideremos el comercial, el oficial y el

alternativo) como así también el tipo de tarea que desarrollan y el nivel jerárquico que las ampara.

A fin de alcanzar estos objetivos, partimos de la noción de que las tareas de estos trabajadores deben entenderse como trabajo no clásico² (De la Garza Toledo, 2009), por lo que su estudio debe responder a los parámetros correspondientes. Además, un aspecto fundamental para el estudio de sus características y sus condicionamientos es que “el cliente, el derechohabiente o usuario está implicado en el propio proceso de producción y, por tanto, el control sobre el proceso introduce un tercer agente que no es obrero ni empleador en el propio proceso de producción” (De la Garza Toledo, 2009: 115). Según estas afirmaciones, consideramos que ese tercer agente es el público, puesto que en toda actividad artística sin espectador no hay espectáculo. No obstante, cabe señalar que en este trabajo no clásico intervienen otros agentes, ya sea en el plano creativo (directores, técnicos, asistentes) como en el plano productivo (agentes de prensa, empresario artístico, dueños de salas, representantes de artistas y gremios, entre otros, y dependiendo del circuito en la cual se realicen). Sin embargo, las relaciones que se establecen entre los agentes, las ganancias económicas que se obtienen y el cuidado que los resguarda no son equitativas, dejando así en evidencia que la balanza no siempre se inclina hacia el lado del beneficio de los artistas. En segundo lugar, y con el objeto de dar cuenta del marco legal en relación con los seguros de los trabajadores, pero también de los espacios que habitan en sus tareas, para el presente artículo hemos recolectado entrevistas realizadas a especialistas en el rubro seguros publicadas en revistas especializadas. Asimismo, hemos analizado los estudios publicados en el *Manual del profesional del seguro* (2018) de Roberto Mecca, que establece y sintetiza las leyes regulatorias en este campo, a la vez que hemos consultado diversas leyes (Riesgo de Trabajo, Salas de Teatro Independientes, del Actor, entre otras). En tercer lugar, y a fin de evidenciar la situación de los artistas del espectáculo en

² Trabajo no clásico que, tal como lo define De la Garza Toledo (2018: 125) “sería el no subordinado a un solo patrón, o integrado a una sola empresa, sin contrato por tiempo indeterminado, sin tiempo completo, desprotegido, riesgoso, pero no necesariamente precario; también aquellos en los que el cliente está implicado directamente en la producción. Ejemplos de trabajos no clásicos serían: de tiempo parcial, por llamada, por obra, estacional, con agencias de contratación, a domicilio, el teletrabajo, el de aprendizaje o a prueba, el del *free lance*, el domiciliario, pero también los tradicionales de salud, transporte, la venta callejera, las actividades delictivas.”

Argentina, hemos realizado un cuestionario online auto administrado³ (durante los meses de abril y mayo de 2019) a trabajadores del espectáculo (entre ellos actores, actrices, directores, dramaturgos y personal técnico teatral) con el objeto de conocer y analizar el modo en el cual se realizan las tareas artísticas y cuáles son los seguros laborales que los amparan. Por último, considerando los antecedentes de nuestros estudios anteriores (Nogueira, 2018) sobre los trabajadores de teatro en la Argentina de entre siglos, otros estudios que abordaron las condiciones de trabajo de los artistas de variedades en la Argentina de principios del siglo XX (Shrikin, 2018) y los diversos estudios realizados sobre el trabajo artístico de Karina Mauro (2018), partimos del supuesto de que la vida y el trabajo de los artistas del espectáculo de nuestro país –en especial los actores y actrices del campo teatral del circuito alternativo u *off* están signados por la precariedad, el riesgo, el deseo, el consentimiento y la adaptación, aspectos que llevan a la normalización de su trabajo pero también a la “precarización de sí” (Lorey, 2006). En relación con la precariedad de las condiciones de trabajo de los artistas del espectáculo, cabe señalar que esta categoría responde a la falta de regulación de las horas de trabajo, al no reconocimiento del tiempo de ensayo como parte activa de la jornada laboral, y en muchos casos, del salario, a la falta de regulación de los derechos de estos trabajadores, al no reconocimiento –en muchos casos- de sus prácticas como actividad laboral. Además, y siguiendo a Dasten Vejar (2017: 150) por precariedad laboral entendemos el “deterioro de las condiciones laborales, una condición de inestabilidad laboral, y/o inseguridad laboral; un lugar en el espacio social donde el/la trabajador/a se encuentra desprotegido/a ante la expansión de las relaciones no formales, donde las leyes no lo protegen, (...) etc.”

El seguro de eventos artísticos y de artistas

Abigail Domengent, gerente de Virtual Risk, grupo especializado en administración de riesgos y seguros afirma que la mentalidad aseguradora en

³ Entre las preguntas realizadas, se encuentran las siguientes: ¿En qué circuito realiza sus actividades teatrales en Buenos Aires? ¿Cuántos días a la semana trabaja en el espacio teatral? ¿Qué horario de trabajo realiza? ¿El espacio de ensayo y el espacio de estreno y posterior representación de la obra es el mismo? ¿Cuenta con algún tipo de seguro al momento de realizar los ensayos de la obra? En caso afirmativo indique la prestación del seguro y en qué circuito teatral lo obtiene. ¿Cuenta con algún tipo de seguro durante las funciones de las obras? En caso afirmativo indique la prestación del seguro y en qué circuito teatral lo obtiene.

la Argentina es gastar menos y correr más riesgos. Agrega en relación con los seguros en el mundo del espectáculo que “hay contratos que son obligatorios, como el caso de la ciudad de Buenos Aires, donde se exige un seguro de responsabilidad civil, otro de caución por daños que pudieran ocasionarse a la ciudad y que están relacionados con el evento y otros sobre las personas que ingresan y lo organizan” (*Estrategas*, 19/9/2017). Como vemos, el lugar y el marco en el cual se desarrollan las actividades artísticas es nodal al momento de realizar los trámites en relación con los seguros, aspectos a los que en el marco de la Ciudad de Buenos Aires se ha prestado más atención a partir de diversos hechos trágicos, como el recital de la banda musical argentina Callejeros el 30 de diciembre de 2004 en el espacio República de Cromañón⁴ en el barrio porteño de Balvanera. También, tal como lo señalan diversas aseguradoras de riesgo, el nombre de la estrella o el grupo que brinda un espectáculo es fundamental al momento de brindar una cobertura, puesto que determina la cantidad de personas que asisten al evento y el lugar en el que se realiza: un predio, un estadio de fútbol o un teatro. Los tipos de seguros para eventos artísticos de gran envergadura, como un recital de una estrella de rock, eventos con fuegos artificiales y actos políticos, implican una serie de coberturas mínimas y obligatorias que en el caso de la aseguradora Federación Patronal se denomina Responsabilidad civil comprensiva Actividades de eventos y espectáculos y que uno de sus representantes explica a continuación:

“El seguro en cuestión posee coberturas mínimas y obligatorias, tales como RC Básica; RC Incendio, Rayo, Explosión, Descargas eléctricas y Escape de gas; RC Carteles y/o Letreros; y RC Espectadores, así como otras coberturas optativas, como RC Suministro de alimentos; RC Carga y Descarga; RC Grúas, guinches y autoelevadores; RC Contratistas y subcontratistas; RC Obras civiles; y RC Cruzada.” (<http://www.revistaestrategas.com.ar/contenidos/3480/el-show-debe-seguir>)

La cancelación de espectáculos está prevista en las coberturas de los seguros; a estas pólizas se las conoce como *no show* e involucran aspectos relacionados

⁴ La tragedia de Cromañón se produjo en Buenos Aires el 30 de diciembre de 2004 a raíz de un incendio provocado por bengalas mientras se realizaba el recital del grupo musical Callejeros. Es considerada una de las mayores tragedias no naturales en la Argentina y dejó un saldo lamentable de 194 muertos y al menos 1432 heridos. Esta tragedia produjo cambios a nivel político puesto que fue destituido el Jefe de Gobierno de ese entonces, Aníbal Ibarra, y el dueño del local, Omar Chabán fue detenido. Asimismo, comenzó a tomarse conciencia de las situaciones de los espacios culturales y se implementaron mayores reglamentaciones para su habilitación.

con las condiciones climáticas como así también imprevistos que le pudiese surgir al artista, en especial a la “estrella”. Cabe mencionar el tratamiento diferencial en cuanto a los artistas y personal técnico de los espectáculos, puesto que en el rubro se conoce como *key person* (persona clave) a aquella que podemos relacionar con la estrella. Su incomparecencia ampara fallecimiento e invalidez permanente por accidente de actores o actrices las 24 horas del día, durante su actividad profesional y en su vida privada. Así lo informa Virtual Risk (*Estrategas*, 19/9/2017):

- *“Fallecimiento: del asegurado como consecuencia de un accidente ocurrido durante la vigencia de la póliza, siempre que se produzca inmediata o en el plazo de cinco años a contar desde la fecha de ocurrencia del accidente, como resultado directo de este o su comprobación.*
- *Invalidez permanente: pérdida automática o disminución funcional absoluta o parcial irreversible sufrida por el asegurado como consecuencia del accidente.”*

Entre las exclusiones que detallan estos seguros encontramos los accidentes de motocicleta, práctica de deportes de riesgo y accidentes ocurridos a causa de la práctica de actividades manifiestamente peligrosas: aéreas, acrobacia, etc., razón por la que los artistas de circo o variedades se encuentran en una zona de gran precariedad y excepción, postulando así su diferenciación radical con el resto de los artistas. Así lo afirma Susana Shirkin en su estudio sobre las condiciones de los artistas de variedades a fines del siglo XIX y principios del XX (2018:173) pero que, como vemos, continúa siendo una constante para este rubro trabajador:

“El vigoroso desarrollo del teatro en Buenos Aires entre 1890 y 1918 no fue acompañado, sin embargo, por una mejora siquiera mínima de las penosas condiciones laborales de los actores en general y de variedades en especial: el agotador número de funciones diarias, el recambio constante de espectáculos, ensayos no remunerados, inexistencia de licencias por accidentes de trabajo, enfermedad, jornadas de descanso o jubilación. (...) La actividad teatral estaba supeditada -ante la falta de legislación laboral y la ausencia de políticas en la materia- a la voluntad del empresario de sala (...).”

En la actualidad para asegurar al artista se evalúan ciertos aspectos relativos a sus antecedentes en la gira o en presentaciones anteriores, a fin de observar si las cancelaciones han sido una constante o no. Además, “se debe presentar un certificado de salud física y completar un extenso formulario (28 páginas), que muchos productores en la Argentina son reacios a hacerles llenar a sus artistas o a sus managers o bien lo presentan un día antes del show, con lo cual no hay tiempo para emitir”, explica la ejecutiva de Virtual Risk, Abigail

Domenget, en la revista de seguros *Estrategas* (19/9/2017). No obstante, y a pesar de algunas de las dificultades administrativas antes señaladas, los especialistas del rubro asegurador mencionan que existe un incremento relativo en los últimos años en materia de seguros de eventos, pero en comparación con otros países el índice continúa siendo inferior en Argentina. A pesar de ese nicho prometedor para el mercado de seguros, no todas las actividades artísticas o circuitos artísticos de nuestro país o tipos de eventos cuentan con los mismos accesos y posibilidades para arbitrar las condiciones de los seguros. Un ejemplo de ello son las producciones cinematográficas, que destinan más dinero a la contratación de pólizas para asegurar en especial el equipamiento técnico: cámaras y equipos de grabación, cintas y soportes filmicos, vestuario, utilería y, en algunos casos, también la contratación de seguros por fenómenos meteorológicos adversos. En el caso del teatro porteño, que en la actualidad se organiza en tres circuitos, comercial, oficial y alternativo u *off*, sólo los dos primeros y con ciertas relatividades, alcanzan las coberturas de seguro de artistas. Sin embargo, los tres cumplen con los condicionamientos de seguros relacionados con los espacios teatrales para poder cumplir con las reglamentaciones establecidas para estas entidades por los mecanismos de control de la Ciudad de Buenos Aires. Cabe señalar que en el circuito comercial teatral, también conocido como el de “la Avenida Corrientes”, “los tres componentes básicos de la producción comercial de espectáculos son el capital, la sala y el trabajo, categoría que reúne a los artistas (autores, directores, coreógrafos, actores, bailarines) y a aquellos que desempeñan tareas no artísticas, como los técnicos, empleados administrativos, etc.” (Mauro, 2018: 119) En este circuito, que presenta un modelo ideal de organización y distribución de tareas y ganancias, los trabajadores son contratados por un tiempo determinado, y se establece un tiempo para los ensayos, el estreno y la cantidad de funciones en cartel⁵. Con respecto al plano estético, este circuito se destaca por la producción y/o representación de obras pertenecientes al género comedia, que en gran medida son éxitos en el campo

⁵ Tal como lo explica Rubens Bayardo (1990:28): “El productor compra los derechos de una obra, alquila un teatro, contrata a actores, bailarines, escenógrafos, iluminador, director, etc. pagándoles un sueldo y aportes sociales, costea los elementos necesarios para la puesta en escena, promociona el espectáculo y cumple con los requerimientos administrativos y legales. El empresario de paredes garantiza el buen estado y adecuado funcionamiento de la sala. Por su parte los artistas llevan adelante la puesta en escena [...] Concluida la obra, se la representa frente al público y la crítica, con lo que la “producción” se resarce de sus erogaciones y obtiene los beneficios de su inversión.”

teatral internacional, comedias musicales (de origen nacional e internacional), teatro de revista y, en los últimos años observamos una gran proliferación de espectáculos de *stand up*. En relación con el aspecto económico, el precio de las entradas suele duplicar (y aún más) los costos de los tickets de los otros circuitos. Asimismo, ofrecen una variación del precio de sus entradas considerando la ubicación de su público en relación con el escenario, aspecto que sólo se mantiene en algunos teatros del circuito oficial. Por su parte, el circuito teatral oficial, representado en Buenos Aires por el Complejo Teatral de Buenos Aires (integrado por los teatros San Martín, De la Ribera, Regio y Presidente Alvear⁶) y el Teatro Nacional Argentino: Teatro Cervantes⁷ posee la injerencia del Estado (en este caso nacional y municipal) para su organización. Así lo explica Karina Mauro (2018: 121):

“En tanto empleador de artistas, el Estado utiliza mayormente dos modalidades. En el caso de los elencos estables, los trabajadores mantienen con su empleador (nacional, provincial o municipal) una relación salarial de dependencia. Es lo que sucede con la orquesta y el cuerpo de bailarines del Teatro Colón, o lo que sucedía con el Teatro Municipal General San Martín hasta 1989. No obstante, la modalidad más extendida actualmente es la contratación directa de los artistas por parte de la sala oficial, a través de un contrato de locación de servicios que no genera relación de dependencia y que, por lo tanto, se encuentra fuera del alcance del convenio colectivo de trabajo.”

Con relación al plano estético, las obras que se representan en este circuito pertenecen al repertorio clásico del teatro universal; también se estrenan obras nacionales de autores consagrados y emergentes en campo teatral de Argentina. En especial el Teatro Cervantes se ha caracterizado por la representación de clásicos de la escena nacional, como también tanto por implementar giras al interior de nuestro país como por realizar co-producciones con otros teatros municipales de las diferentes provincias argentinas. En la cartelera de Buenos

⁶ Es el segundo teatro más importante en Buenos Aires por la cantidad de butacas luego del San Martín, y por su ubicación en el corazón artístico de la avenida Corrientes. Sin embargo, este espacio se encuentra cerrado desde mayo de 2014, debido a diferentes obras de remodelación y puesta en valor que aún no se finalizaron. “El Presidente Alvear fue inaugurado en abril de 1942. Tiene una capacidad para unas 800 personas. En 1980 pasó a depender del gobierno porteño. Hasta hoy lleva 1825 días sin actividad. Según las nuevas estimaciones, habrán pasado más de 2000 días hasta que vuelva a subir el telón.” (Alejandro Cruz, *La Nación*, 23/5/2019)

⁷ Ubicado en la calle Libertad 815, esquina avenida Córdoba, fue inaugurado el 5 de septiembre de 1921 de la mano de la actriz española María Guerrero y su esposo Fernando Díaz de Mendoza.

Aires, las obras suelen representarse de jueves a domingos y permanecen, por lo general, varios meses⁸. Asimismo, suelen proponer representaciones por tiempo breve de espectáculos extranjeros a partir de diferentes ciclos que organizan dentro de su programación. En lo que respecta al plano económico, el precio de las entradas es inferior al del circuito comercial y alternativo, ofrece descuentos tanto para estudiantes como para personas jubiladas, y propone un día de “entradas populares” (por lo general miércoles o jueves, según el teatro) en los que el valor del ticket es la mitad de su precio. Por último, en lo que refiere al circuito teatral alternativo u *off* de Buenos Aires, las reglas y leyes son propias ya que no puede competir de igual manera con el circuito comercial y oficial. Esto es, según afirma Pablo Silva (28/2/2012), por la variación en “volumen de producción, volumen de venta, carteles de los actores, cantidad de butacas, cantidad de publicidad y el seguro de sala.” Esto último, y en relación con el incremento que año tras año ha sufrido, desencadena que, en palabras de Silva, “se canibalice al sector independiente en una nueva forma de teatro “comercial off” y que aquellos que tienen alguna ganancia son sólo los agentes de prensa y los dueños de salas.” Ahora bien, a fin de entender las características de este circuito, debemos señalar junto con Mauro (2018: 128) que:

“En primer término, el teatro alternativo no reniega de los subsidios estatales⁹. En segundo término, mientras que el teatro independiente¹⁰ se basaba en la conformación de grupos estables a lo largo de los años, el teatro alternativo se compone de formaciones transitorias (tal como la propia reglamentación las caracteriza), permitiendo incluso que un mismo artista participe de varias

⁸ El circuito oficial suele organizar su cartelera de marzo a julio y de agosto a diciembre y en esos bloques se producen los estrenos de las diversas obras que conforman su programación anual.

⁹ Otorgados, generalmente, por PROTEATRO, el Instituto Nacional del Teatro y el Fondo Nacional de las Artes.

¹⁰ Entendemos por teatro independiente aquél fundado el 30 de noviembre de 1930 por Leónidas Barletta. Tal como afirma Lorena Verzero (2010: 1): “La identidad ideológica de Barletta y, por tanto, del Teatro del Pueblo que dirigía de manera personalizada, descansaba en la solidaridad con la clase obrera y en la universalización de parámetros culturales. Así, el Teatro del Pueblo asumió desde sus inicios una tarea didáctica, que en esos años se materializó en la puesta en escena de textos de autores extranjeros y de contenidos universales como modo de ejercer una denuncia social, en oposición tanto al teatro popular y comercial (sainete, grotresco criollo, revista porteña, comedia asainetada), que desde esta perspectiva era considerado alienante, como a las formas de vanguardia de las décadas anteriores.

sociedades de trabajo en forma simultánea. Vinculada con la permanencia de los grupos, la propiedad o alquiler prolongado de una sala era una característica de las agrupaciones independientes (...). Este vínculo grupo-sala no se registra en el circuito alternativo, salvo escasas excepciones: las sociedades accidentales de trabajo realizan un contrato con las salas por una cantidad fija de funciones, que puede renovarse, pero que de ninguna manera implica un alquiler permanente o exclusivo del espacio.”

Además, y si bien este teatro surgió como una alternativa estética a las propuestas artísticas de los circuitos previamente mencionados, cabe señalar que en la actualidad esta condición no es necesariamente una marca de distinción. A pesar de ello, sí consideramos que hay una diferencia que se mantiene en relación con sus trabajadores y es la que refiere a los aspectos relacionados con la seguridad en los espacios de trabajo (las salas teatrales) y los seguros laborales de estas personas¹¹. En lo económico, el sistema de entradas puede funcionar en algunos pocos casos a la gorra (a voluntad del espectador), pero por lo general es una práctica que en la actualidad ha caído en desuso. El valor de las entradas, que como mencionamos es inferior al del circuito comercial y superior al del circuito oficial, considera descuentos para estudiantes, personas jubiladas y, muchas veces, promociones de 2x1 en algunos momentos de su programación. Con respecto a esto, es de destacar que las obras suelen representarse una vez a la semana, en días que van de lunes a lunes, produciendo así una cartelera porteña teatral altamente activa. La gran proporción de salas teatrales del teatro alternativo se ha ubicado en los barrios porteños de Abasto, Almagro, Boedo, Villa Crespo y San Telmo, apartándose así de aquello que se considera el centro de la ciudad, lugar donde mayoritariamente se ubica el teatro oficial y comercial¹².

¹¹ Mauro (2018: 132) afirma que: “el circuito alternativo no es cooperativo, sino un sistema de autoproducción, con inversiones de capital modestas de sus propios miembros y con muy baja rentabilidad, en el que los artistas asumen el riesgo de invertir y/o conseguir dinero y trabajo” (Bayardo: 1990). Es la contracción de una deuda por parte de los artistas el aspecto que el sistema de subsidios pretendería paliar, cuando menos en parte o simbólicamente.

¹² Santiago Batezzatti (2019:5) afirma que “en 2018, solo en la Ciudad de Buenos Aires, se produjeron unas cuatro mil obras de teatro en unos 400 espacios o teatros alternativos, el equivalente al *off Broadway* y *off off Broadway* de Nueva York.” Con respecto a esta afirmación, mediante una nota al final de su artículo, el autor informa que “estas cifras provienen de las estadísticas de la página web www.alternativateatral.com. Si bien estas estadísticas se basan en información suministrada por los mismos espacios teatrales de manera voluntaria y no en un procedimiento sistemático, hay motivos para pensar que la cifra subestima el

Zona de riesgo

Los actores y actrices, como muchos otros artistas del espectáculo, dependen de su cuerpo y de la mirada de un otro para consolidar su trabajo. Esa mirada de otro en el momento de la realización del espectáculo está contenida en la figura del espectador, aspecto central de la relación que caracteriza a los trabajos artísticos y que opera como elemento fundante de la interacción de la cadena artístico creativa y comercial, independientemente del medio en que se realice. Así lo explica De la Garza Toledo (2009: 127):

“Esta interacción no lo vuelve trabajador, pero sí permite que intervenga en el control de tiempos de producción -presión sobre el trabajador para realizar las operaciones en el momento oportuno, en la calidad del producto -que es probado en el instante de la producción- y sobre el aspecto afectivo de la actividad, una de las caras subjetivas del proceso y del producto. En esta interacción trabajador y cliente pueden coincidir y cooperar o enfrentarse, es decir, la construcción del consenso o del conflicto está dentro de lo posible.”

Sin embargo, consideramos que el cuidado, la seguridad y la reglamentación que rige sobre los cuerpos de los integrantes que componen esta relación no opera de la misma manera, puesto que generalmente se produce un desmedro hacia la figura del artista. Recordemos que el cuerpo del artista es la materia significativa del espectáculo, por lo que su cuidado y protección debe (o debería ser) una de las prioridades al momento de comenzar cualquier actividad laboral¹³. No obstante, muchas veces las leyes del mercado hacen que los artistas se expongan a situaciones extremas a fin de cumplir con sus contratos o simplemente porque son esas condiciones de precariedad las que lideran las leyes del juego. Así lo observamos en un programa de entretenimiento argentino, *Bailando por un sueño*, conducido por Marcelo

número total de espectáculos que se producen en la Ciudad. Esto se debe a que muchos espectáculos se hacen en lugares que no están habilitados por el gobierno de la Ciudad, y prefieren no difundir sus eventos en páginas con tanta visibilidad, limitando su difusión a redes sociales con perfiles cerrados u otras formas de difusión en el barrio en el que se encuentran.” (2019: 22).

¹³ En este aspecto coincidimos con Mauro (2018: 116) quien sostiene que “la especificidad de los artistas del espectáculo radica en la exhibición pública de su cuerpo y de su acción, fundamento de la actividad que es previo e independiente de la existencia de un texto, personaje o sentido a transmitir. Esto implica que su actividad se halla signada por una extrema dependencia de la mirada ajena, al punto que la auténtica tarea del artista consiste en desarrollar recursos para obtener y preservar dicha mirada. (...) Es por ello que el artista del espectáculo no es un sujeto que meramente *hace algo* con su cuerpo, sino que *es su cuerpo*.”

Tinelli desde hace más de una década en la televisión local y que fue televisado en el mes de julio del año 2019. En este programa diversas figuras del espectáculo son acompañadas por bailarines profesionales y deben ejecutar diferentes ritmos de danzas a fin de ganar el certamen y cumplir el sueño de una entidad o de personas que necesitan un apoyo económico. En el programa antes señalado, la modelo, bailarina y vedette argentina, Silvina Escudero, confesó entre lágrimas ante el conductor del programa que su “no tan correcto desempeño en la pista de baile” se debía a que se había fracturado una vértebra ensayando un truco de baile de su coreografía del *Bailando* y durante 27 días siguió bailando a pesar de que los médicos prescribieron 50 días de reposo. Explicó que continuaba bailando porque no quería “perder su trabajo, su sueño, todo.” Como podemos observar, estas exigencias del medio artístico, como el deseo de mantener el trabajo y sostener o recuperar visibilidad, hacen que los artistas olviden sus derechos laborales y pongan en peligro su salud, tal como ha ocurrido por ejemplo en el programa televisivo *Patinando por un sueño*, del mismo conductor argentino. En 2008, la modelo Raquel Mancini –famosa en la publicidad gráfica y televisiva argentina durante la década de 1990- se encontraba ensayando para el estreno del programa y sufrió un terrible accidente. Así lo describe el diario *La Nación* (18/06/2010):

“Había ensayado danza clásica, jazz y teatro para ser la mejor participante del Patinando por un sueño de Tinelli, que la convocó para sacarla del freezer mediático. Era buena, decían. Pero quiso la mala suerte que un mal movimiento interrumpiera lo que podría haber sido un éxito. Se dio vuelta para pedir un mate, mientras ensayaba pasos de disco para una de las galas sobre hielo, se pisó un cordón de manera inexplicable, se cayó sobre el piso congelado, y vio mucha sangre: fractura expuesta de peroné, fractura de tibia y ligamentos cortados, fue el diagnóstico.

Casi dos años después, la ex modelo no logró recuperarse del todo de la lesión. Este mediodía fue intervenida quirúrgicamente una vez más para intentar recomponer la movilidad del pie, perdida en un 40 % tras el accidente.”

Si bien en un primer momento la modelo reconoció el buen trato que la productora del programa, Ideas del Sur, había tenido con ella, al poco tiempo las buenas relaciones se cortaron y ella comenzó un juicio a fin de solicitar un resarcimiento económico dado su accidente laboral, evidenciando así –tal como ha ocurrido en otros casos- un lucro cesante, es decir, un daño sobre el propio patrimonio, en este caso el cuerpo del artista, que impide seguir produciendo trabajo y por lo tanto una ganancia económica.

En materia de los seguros de los trabajadores (en especial en relación con el grado de prevención con el que los trabajadores del espectáculo deberían

contar) es dable destacar que este aspecto no es considerado por todos los medios artísticos y/o circuitos de igual manera. De hecho, en algunos casos se convierte en distinción o “excentricidad” de reconocidas estrellas del mundo del espectáculo internacional (y también local), quienes han asegurado partes de su cuerpo en sumas millonarias (*La Prensa*, 10/04/2016): Mariah Carey, su voz y sus piernas; Jennifer Aniston, su pelo; Angelina Jolie, sus labios; Kylie Minogue y Jennifer López, sus glúteos; Julia Roberts, su sonrisa. El diario *Los Andes* (9/10/2015) señala que los pioneros de esta suerte de tendencia fueron Elizabeth Taylor (sus ojos color violeta), Bette Davis (su cintura), Marlene Dietrich (voz y piernas), Bo Derek (su cuerpo completo) y Fred Astaire (sus piernas), entre otros. Con respecto a este tema Carlos Brüggemann, cofundador de Acierto.com. (un comparador de seguros que publicó sus resultados en el diario *Razón* de España), afirma que “el importe varía en función de cuánto se gane con ellas [las partes del cuerpo aseguradas], pues la póliza está pensada para compensar la pérdida de ingresos de los afectados” (*Razón* 22/02/2018). ¿Y qué pasa con las *celebrities* en Argentina? Gabriel Gaité, agente de seguros para Grupo Sancor, afirma que “si bien nunca me tocó en lo personal asegurar estos riesgos, la metodología es la misma. Las sumas las ponen los clientes, lo que ellos estipulen, y el costo es en proporción a la suma asegurada. Cuanto mayor sea la suma más caro es el seguro” (*Tres Líneas*, 06/5/2013). En la nota realizada por Julián Anzoategui en la revista *Tres Líneas* con relación a las partes del cuerpo que aseguran los artistas nacionales, accedemos a algunos nombres que contrataron estos seguros: Cinthia Fernández, sus glúteos, Valeria Mazza, su cuerpo, y Dolores Barreiro, sus piernas. No obstante, si nos alejamos de los famosos y famosas argentinas y nos concentramos en los teatristas del circuito alternativo de Buenos Aires observamos que las condiciones de los seguros no sólo son opuestas sino, en algunos casos, directamente inexistentes. A partir de un cuestionario *on line* auto administrado a artistas del espectáculo: actores, actrices, dramaturgos, directores y personal técnico (vestuaristas, maquilladoras, iluminadores, productores) realizado para esta investigación, encontramos que los dramaturgos, actores y directores que realizan sus tareas en el circuito alternativo no cuentan con seguros al momento de realizar sus ensayos. El promedio de días en el que ensayan a la semana es de tres, número que se incrementa cuando se aproxima el estreno de las obras. Con respecto a las funciones, el 90 por ciento de las personas consultadas informó que tampoco cuentan con seguros o quizá directamente lo desconocen. Cabe mencionar que muchos de estos trabajadores, al tomar contacto con los cuestionarios sobre los seguros, expresaron su desazón ante la precaria condición en la cual se

encuentran. Un número menor de artistas y personal técnico consultado, y dependiendo de la sala en la cual trabajen, informaron que “las salas teatrales del circuito independiente cuentan con un seguro obligatorio que abarca a todos los integrantes de la cooperativa teatral. Si hay colaboradores del espectáculo (asistentes de escena, armadores de escenografía) que no pertenecen a la cooperativa, esta debe contratar un seguro especial para ellos ya que la sala teatral lo exige.” Ante esta situación, afirman los trabajadores del mundo artístico, debieron descontar del cachet ya acordado el porcentaje que la aseguradora exigía para tal contratación. Señalan también que en algunos casos cuentan con seguro médico, pero solo “si la sala lo tuviere” y este subjuntivo es clave para entender que la concreción del trabajo de los artistas no se supedita a esta condición.

Ante esta situación nos preguntamos por qué los artistas del espectáculo –en especial aquellos que pertenecen al circuito teatral alternativo u *off* de Buenos Aires- aceptan estas condiciones riesgosas y precarias de trabajo y, alejados ya por muchos años de una concepción romántica del artista, esta es la lógica que sigue operando en el actual entramado laboral del espectáculo. Creemos que una respuesta posible se vincula con el deseo y el placer de vivir supuestamente en libertad sus elecciones profesionales. Parece ser que trabajar en el ámbito artístico ya es un privilegio en sí mismo y, por tal motivo, la resignación de los derechos laborales puede realizarse en función de cumplir con un “sueño”. En parte, así lo explica Isabell Lorey en su artículo “Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y productoras culturales” en donde afirma “que las ideas de autonomía y libertad están constitutivamente conectadas con los modos hegemónicos de subjetivación en las sociedades capitalistas occidentales (2006: 1-2)”. Además, la autora¹⁴ explica cómo las condiciones laborales anómalas y precarias en estos ámbitos se vuelven una norma que implica la adaptación y normalización de las

¹⁴ “Cuando la normalización funciona de forma regular, como sucede por lo general, el poder y ciertas relaciones de dominación son apenas perceptibles y extremadamente difíciles de observar de forma reflexiva ya que actuamos en favor de su producción en la manera en que nos relacionamos con nosotros y nosotras mismas y con nuestros propios cuerpos. La sociedad normativa y la subjetivación que en ella aparece son el efecto histórico de una tecnología de poder dirigida a la vida. El sujeto normalizado es también él mismo un constructo histórico que forma parte de un conjunto de formas de saber, tecnologías e instituciones. Este conjunto apunta tanto al cuerpo individual como a la vida de la población en su totalidad. La normalización se vive mediante prácticas cotidianas que son percibidas como autoevidentes y naturales.” (Lorey, 2006: 7)

prácticas, su aceptación y, por ende, la aceptación y precarización del sí mismo. Pero la normalización opera no sólo en el propio cuerpo del trabajador sino también en los espacios que ese cuerpo ocupa en los ámbitos artísticos laborales, puesto que la enunciación de un posible reclamo podría ocasionar la pérdida del trabajo. Esto es así debido a la gran cantidad de ofertas de proyectos artísticos que reciben las salas teatrales alternativas de Buenos Aires: si son rechazados, pierden su oportunidad de estreno en este circuito y aquellos que se encuentran en lista de espera pasan a primer lugar. Si consideramos la ley 2147 de Salas de teatros independientes, sancionada el 16 de noviembre de 2006, podemos observar que -a lo largo de sus veinticinco artículos- muchos de los aspectos regulatorios ponen el foco del cuidado no sólo en el espacio sino también en el espectador. Esto es así porque prevé los accesos y las salidas de los espectadores, los seguros contra incendios, el manejo de la iluminación y el sonido según la capacidad de la sala, la incorporación de bares al espacio teatral, la venta de profilácticos pero, por ejemplo, según la extensión de la sala¹⁵, puede o no contar con camarines (el espacio necesario para la preparación y descanso de los artistas). Así lo detalla en su artículo 17.- Camarines. Las salas de Teatro Independiente Clase A y Clase B no tendrán obligación de contar con camarines. Las Salas de Teatro Independiente Clase C deberán contar al menos con un camarín. En las Salas de Teatro Independiente Clase D, los elencos deberán contar, como mínimo, con un camarín para hombres y otro para mujeres. En el caso del circuito oficial y comercial teatral de Buenos Aires, la situación parece presentar una situación levemente mejor, en especial para el personal técnico de los teatros, que en muchos casos trabaja en relación de dependencia con estas instituciones. Según los datos proporcionados por el cuestionario *on line* auto administrado, estos trabajadores en relación de dependencia poseen una Aseguradora de Riesgo de Trabajo y un seguro de vida personal que ampara al trabajador en caso de fallecimiento o invalidez parcial o total, en algunos casos, por un monto de 400.000 pesos. Sin embargo, para los actores y actrices

¹⁵ Las Salas de Teatros Independientes se clasifican en:

- Sala de Teatro Independiente “Clase A “hasta ochenta (80) localidades.
- Sala de Teatro Independiente “Clase B “desde ochenta y una (81) hasta ciento cincuenta (150) localidades.
- Sala de Teatro Independiente “Clase C “desde ciento cincuenta y una (151) hasta doscientas cincuenta (250) localidades.
- Sala de Teatro Independiente “Clase D “desde doscientas cincuenta y una (251) hasta trescientas cincuenta (350) localidades.

que realizan sus actividades en estos mismos teatros oficiales la situación es diferente desde que se disolvieron los elencos estables del circuito oficial. Alejandro Cruz (*La Nación*, 1/12/2017) explica que:

“Hace 40 años, Kive Staiff, director icónico del Teatro San Martín, fundó tres elencos estables: el de danza, el de títeres y el de teatro. El elenco estable del San Martín, así se lo llamó, estuvo vigente hasta 1989. Lo integraron, entre otros, Elena Tasisto, Walter Santa Ana, Osvaldo Terranova, Graciela Araujo, Juana Hidalgo, Jorge Mayor, Roberto Carnaghi, Osvaldo Bonet, Ingrid Pelicori, Jorge Petraglia y Hugo Soto. En 1989, con la gestión de Emilio Alfaro, fue disuelto.”

En la actualidad, los actores y actrices son contratados mediante un contrato de locación de servicios que incluye el período de ensayos, estreno y mantenimiento en cartel de la obra en cuestión; por lo general, un total de cuatro meses. Este contrato no impide la participación en otras obras teatrales de los tres circuitos, como así tampoco la realización de otras tareas laborales. En este sentido se habilita la situación de pluriempleo, condición que parece ser la regla y no la excepción de los condicionamientos laborales de los artistas. En relación con los seguros, es interesante que ante la consulta realizada a algunos teatristas para esta investigación, la respuesta haya sido imprecisa o directamente que desconocían el tema. En ciertos casos nos han informado que estaban “tan felices” por participar de una obra en el circuito oficial y firmar un contrato de trabajo para actuar que en el momento de contratación no leyeron ni analizaron estas cuestiones.

Conclusiones: “el show debe continuar”

A lo largo de este artículo pudimos evidenciar cómo las condiciones de seguridad y los seguros de los artistas en la Argentina en la actualidad son un campo bastante inexplorado aunque fértil para seguir problematizando, así como para generar reglamentaciones que protejan y resguarden a los trabajadores de este medio. Observamos que hasta la fecha la labor de los artistas es considerada, en muchos casos, como una forma de “buena fortuna” y, por lo tanto, que debe generar agradecimiento con el campo artístico, razón por la que los trabajadores deben hacer oídos sordos a ciertos condicionamientos necesarios que garanticen su seguridad antes, durante y después de sus jornadas laborales. Así lo afirma Mauro (2018:136) en función de la diferenciación entre las condiciones laborales y el pluriempleo entre los actores del circuito comercial y el alternativo de Buenos Aires:

“Aquella minoría de actores que gozan del favor del público y que son contratados con asiduidad para proyectos comerciales, obtiene beneficios económicos muy por encima del resto sin necesidad de reivindicarse como trabajadores y negociando sus contratos individualmente. Mientras que aquellos que para subsistir deben complementar su trabajo artístico con otras actividades, se refugian en su condición de artistas, acaso como si el resarcimiento simbólico que reporta esta identidad supliera la falta de retribución económica.”

Esta situación, característica de los circuitos alternativo y oficial, implica que se precaricen cada vez más las condiciones de seguridad y que sólo ante accidentes que toman notoriedad en los medios masivos de comunicación las instalaciones de los lugares de trabajo se modifiquen, los seguros se implementen y los juicios laborales se concreten. Esto sin contemplar los espacios que no están disponibles ante la vista del público que asiste a los diversos espectáculos (camarines, pasillos de accesos a los escenarios, etc.), que en muchos casos se alejan tangencialmente de ser “un lugar ideal” para quienes trabajan. En este sentido, y a raíz del estudio que realizamos, observamos cómo los trabajadores del espectáculo deben consentir, adaptarse, relegarse y ofertarse según las condiciones -siempre precarias- del mercado. Por ello, y junto con Burawoy (2006), nos preguntamos ¿por qué razón se explotan a sí mismos en beneficio de los intereses de otros? En un libro clásico para los estudios laborales, titulado *El consentimiento en la producción: los cambios del proceso productivo en el capitalismo monopolista*, Michael Burawoy considera que el consentimiento encuentra su basamento en las prácticas y actividades del lugar de trabajo, en otras palabras, se afirma en lo material. Su tesis plantea que “dentro del proceso productivo, el consentimiento tiene su fundamento en una organización de las actividades que parece ofrecer al trabajador un margen real de elección, por reducido que sea. La participación del trabajador en la elección genera el consentimiento” (2004: 50). En otras palabras, sería la idea de libertad (o ilusión de libertad) la que funda el consentimiento a las prácticas laborales, aun cuando las reglas del juego que haya que jugar no siempre sean beneficiosas para todos los agentes. Por tal motivo, dadas estas circunstancias de adaptabilidad y consentimiento por parte de estos trabajadores, las condiciones de seguridad en el ámbito laboral artístico se convierten en una excentricidad y no en un derecho por parte de los trabajadores del espectáculo. Creemos así que comenzar a hacer valer sus derechos laborales, como también poner un freno al abuso en sus condiciones de seguridad, entre otros aspectos, son pasos que inevitablemente deben dar los artistas del espectáculo a fin de procurar la igualdad laboral y preservar la integridad del bien más preciado de todo trabajador: su propio cuerpo.

Bibliografía

- Anzoategui, J. (2013, 6 de mayo), "Las insólitas pólizas de seguros de los famosos", *Tres Líneas*. Disponible en: <http://www.treslineas.com.ar/insolitas-polizas-seguros-famosos-n-863207.html>
- Buroway, M. (2006). *El consentimiento en la producción. Los cambios del proceso productivo en el capitalismo monopolista*. Madrid: Ministerio de trabajo y Seguridad Social.
- Battezzati, S. (2019). Breve historia de un modo de producción en el teatro alternativo en Buenos Aires. *Latin American Theatre Review*, 53(1), 5-22.
- De la Garza Toledo, E. (2009), "Hacia un concepto ampliado de trabajo". En: *Trabajo, empleo, calificaciones profesionales, relaciones de trabajo e identidades laborales*, Vol. I, CLACSO. Disponible en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20160216041739/07.pdf>
- Fiorentino, D. (2017, 19 de septiembre), Seguros de Espectáculos: El Show debe seguir, *Revista Estrategas*. Disponible en: <http://www.revistaestrategas.com.ar/revista-678.html> 19/9/2017
- Lorey, I. (2006), Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y productoras culturales, *Brumaria* (7). Disponible en: <http://brumaria.net/publicacionbru7.htm>), y publicación multilingüe en transversal: máquinas y subjetivación, noviembre de 2006 (<http://eipcp.net/transversal/1106/lorey/es>).
- Marin, F. (2018), Los trabajadores del arte. El caso de los directores de teatro independiente en Córdoba, *Pilquen* 21 (3). Disponible en: <http://revele.uncoma.edu.ar/htdoc/revele/index.php/Sociales/article/view/2084/58591>
- Mauro, K. (2018), Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico, *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral* (27). Disponible en: <https://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero27/seccion/190/dossier.html>
- Mecca, R. (2018), *Manual del profesional del seguro*, Buenos Aires: Roberto Mecca Ediciones.
- Nogueira, L. (2018), Las condiciones laborales en las compañías teatrales de José Podestá (1872-1937), *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral* (27). Disponible en: <http://www.telondefondo.org/index.php>

- Shirkin, S. (2018), El artista de variedades en el Buenos Aires de principios del siglo XX. *Telón de fondo. Revista de crítica y teoría teatral* (27). Disponible en: <http://www.telondefondo.org/numero27/seccion/190/dossier.html>
- Silva, P. (20/10/2018), “Canibalización del teatro independiente”. Disponible en: <https://silva.com.ar/canibalizacion-del-teatro-independiente/>
- Vejar, D.J. (2014). La precariedad laboral, modernidad y modernización capitalista: Una contribución al debate desde América Latina. *Trabajo y sociedad*, (23), 147-168.
- Verzero, L. (2010), Leónidas Barletta y el Teatro del Pueblo: problemáticas de la izquierda clásica, *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*. (11). Disponible en: <https://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero11/articulo/282/leonidas-barletta-y-el-teatro-del-pueblo-problematicas-de-la-izquierda-clasica.html>

Periódicos y revistas consultadas y citadas

La Nación 1/12/2017

La prensa 10/04/2016

Los Andes (9/10/2015)

Infobae (23/10/2019)

Todo Jujuy <https://www.todojujuy.com/espectaculos/como-se-encuentra-sergio-denis-luego-del-accidente-que-sufrio-tucuman-n122088>

Revista estrategias <http://www.revistaestrategas.com.ar/contenidos/3480/el-show-debe-seguir>