



**UNSAM**  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE  
SAN MARTÍN

**idaes**  
INSTITUTO DE  
ALTOS ESTUDIOS SOCIALES

# El rol del Estado en las prácticas de reconocimiento artístico del teatro independiente de Tucumán en la Fiesta Provincial del Teatro (2002–2017)

Tesis para optar por el título de  
Magíster en Sociología de la Cultura y el Análisis Cultural

Tesista: Prof. Pablo Salas Tonello

Directora: Dra. Marina Moguillansky

Co-directora: Dra. Karina Mauro

Julio de 2018

## ÍNDICE

<b>Agradecimientos</b> .....	4
<b>Resumen</b> .....	6
<b>Introducción</b> .....	7
<b>Capítulo 1: Aproximaciones al caso, enfoques teóricos y antecedentes</b> .....	16
1.1 Panorama de la actividad teatral en Tucumán.....	16
1.2 La noción de “independencia” en las prácticas culturales.....	20
1.3 Teatro y Estado.....	25
1.4 Enfoques teóricos desde la sociología del arte .....	28
1.4.1 La teoría de los campos de Pierre Bourdieu .....	29
1.4.2 La sociología interaccionista de Howard Becker.....	36
1.5 Antecedentes: estudios sociales sobre prácticas artísticas.....	40
1.6 La economía del prestigio: hacia una historia cultural de las premiaciones.....	44
<b>Capítulo 2: Los criterios de premiación de la Fiesta Provincial del Teatro</b> .....	49
2.1 La Fiesta Provincial del Teatro: una premiación oficial dirigida al teatro independiente.....	49
2.2 La orientación generacional de las premiaciones.....	53
2.3 La orientación estética de las premiaciones.....	59
2.4 Las estéticas excluidas de la Fiesta Provincial del Teatro.....	64
2.4.1 La tradición realista.....	65
2.4.2 El teatro de la crueldad de “Manojo de calles”.....	68
2.4.3 El teatro de humor.....	75
2.4.4 El teatro del interior.....	82

<b>Capítulo 3: Competencias cooperativas: la acción de los participantes de la Fiesta Provincial del Teatro.....</b>	<b>85</b>
3.1 De la legitimidad radial a las competencias cooperativas.....	86
3.2 “Todos somos la Fiesta”: la participación de los teatristas.....	88
3.3 El público de la Fiesta Provincial del Teatro.....	92
3.3.1 El deseo de un público diverso.....	92
3.3.2 Composición y rol activo del público.....	95
3.3.3 Un público destacado.....	101
3.4 La acción mediadora de las salas durante la Fiesta .....	103
<b>Capítulo 4: La construcción de legitimidad de la Fiesta Provincial del Teatro....</b>	<b>109</b>
4.1 La legitimidad de las premiaciones.....	110
4.2 La presentación de los jurados de la Fiesta Provincial del Teatro.....	114
4.3 Producir heterogeneidad, ocultar homogeneidad.....	121
4.4 Políticas opuestas de premiación: los Premios Artea.....	128
4.5 La mirada de los teatristas sobre las premiaciones.....	134
4.5.1 Sentidos y usos de la Fiesta Provincial del Teatro.....	134
4.5.2 Ceremonias: un contrapunto entre la Fiesta Provincial y los Premios Artea...	143
<b>Capítulo 5: Conclusiones.....</b>	<b>150</b>
5.1 Algunos apuntes de reflexividad metodológica.....	150
5.2 Conclusiones finales.....	155
<b>Bibliografía.....</b>	<b>162</b>
<b>Anexo I: Perfiles de los Entrevistados.....</b>	<b>169</b>
<b>Anexo II: Presentación de Jurados en programas de mano.....</b>	<b>171</b>
<b>Anexo III: Tablas.....</b>	<b>172</b>

## Agradecimientos

En primer lugar, quiero agradecer a mi directora, Marina Moguillansky, quien se abocó con dedicación a enseñarme a investigar en ciencias sociales, desde tareas tan simples como el diseño de una muestra o la elaboración de una tabla, hasta la toma de decisiones más complejas y delicadas. Sus lecturas, tan rigurosas como generosas, así como su alentador entusiasmo, fueron imprescindibles para escribir esta tesis, y estaré por siempre agradecido de la entrega que tuvo hacia mi proyecto.

A su vez, hago extensivo este agradecimiento al Instituto de Altos Estudios Sociales de la UNSAM, un lugar que elegí como casa de estudios en el 2015, al poco tiempo de terminar mi carrera de grado, y me ofreció y ofrece permanentemente entornos donde crecer como investigador y como persona. En este punto, agradezco en especial a Máximo Badaró y Ana Fabarón, docentes de los Talleres de Tesis I y II de la maestría donde este trabajo dio sus primeros pasos de, así como a Luisina Perelmiter, con quien cursé un seminario de metodología cualitativa que fue determinante para muchos momentos de la recolección y organización de los datos.

Ya comenzada la investigación, tuve la fortuna de conocer a Karina Mauro, y la suerte aún mayor de que aceptara ser la co-directora del proyecto. Desde el comienzo, Karina puso a mi disposición su mirada sagaz y su extenso conocimiento sobre el teatro argentino. De este modo, pude enderezar y dar sustento a varios pasos que, sin su ayuda, hubiera dado con torpeza y liviandad.

Aimé Pansera y Paula Simonetti tienen aquí un sitio especial, ya que junto a ellas cursé la maestría y transité la investigación y escritura de la tesis. En ese proceso, nos hicimos grandes amigos. Además, con Paula intercambiamos borradores de capítulos de nuestros trabajos y aprendimos juntos el delicado arte de sacar a un tesista de los callejones sin salida que él mismo se busca. Para mi sorpresa, la ternura de la amistad y el rigor de la ciencia pueden ir de la mano, si se acompañan con café y pastelería, o entre mate y mate uruguayo.

Por otra parte, agradezco de corazón a mis amigxs que residen en Buenos Aires: Lucía, Facundo, Félix, Ángel, Néstor, Homero y Emilia, sin los cuales sería imposible sobrevivir a la experiencia de irse a vivir lejos de la tierra de uno.

Por último, quiero agradecer especialmente a mi querida familia, a mi mamá, Victoria, mis hermanas y cuñados Josefina, Isabel, Tutti, Facundo, Jorge, y en especial a nuestra pequeña Justina, quienes me llenan de vida y nuevas energías con su afecto infinito.

## Resumen

Esta tesis tiene por objetivo analizar el rol del Estado en las prácticas de reconocimiento artístico del teatro independiente de San Miguel de Tucumán a través de la Fiesta Provincial del Teatro entre los años 2002 y 2017. En primer lugar, se indagan los criterios de premiación del evento atendiendo a las dimensiones generacionales y estéticas de las obras premiadas, puntualizando a su vez las estéticas excluidas de la selección oficial. Luego, se analiza la participación activa de los teatristas, el público y las salas de teatro independiente en el armado año a año del evento. Por último, el trabajo se interroga por cómo se construye la legitimidad de la Fiesta. Para ello, se analizan, por un lado, las acciones que realiza el evento para mostrarse como legítimo ante la comunidad teatral local y, por otro, las miradas y experiencias sobre la Fiesta de los teatristas que participan de ella. Para ello, la tesis utiliza y pone en tensión la teoría de los campos de Pierre Bourdieu y la teoría de los mundos del arte de Howard Becker.

Se trata de una investigación cualitativa que utiliza distintos instrumentos de recolección de datos. Por una parte, se realizó una extensa base de datos sobre el evento a los fines de caracterizar las obras ganadoras, las participantes, los jurados y demás elementos pertinentes. Dicha base fue realizada mediante el análisis de prensa escrita, actas del jurado, programas de mano, testimonios y material extraído de redes sociales. A su vez, se realizaron trece entrevistas en profundidad a teatristas tucumanos. Por último, se realizaron observaciones etnográficas durante dos jornadas de la Fiesta Provincial del Teatro en el 2017.

Palabras clave: teatro independiente – Estado – legitimidad – premio – evaluación artística

## Introducción

Qué más le daba que hubiera o que no hubiera dioses si sabía que nada podían hacerle. En todo caso, les reprochaba que hubieran hecho deliberadamente desdichado al hombre, al ponerle la cara en dirección al cielo y privarlo de la facultad que poseen la mayor parte de los animales, que andan en cuatro patas. Ya que los dioses han decidido que para vivir hay que comer, pensaba Crates, tenían que poner la cara del hombre mirando al suelo, que es donde crecen las raíces: nadie sabría subsistir del aire o de estrellas.

Marcel Schwob, “Crates: cínico”, *Vidas imaginarias* (1896)

En noviembre del año 2013, una obra de teatro en la que yo actuaba ganó la Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán, un certamen anual organizado por el Instituto Nacional de Teatro. Para participar, había realizado un trabajo arduo convenciendo a los demás miembros de la compañía, siendo el director el más duro de roer: su argumento era que, si nos enorgullecía el teatro independiente que practicábamos, entonces nuestros valores no tenían nada que ver con los de una competencia organizada por el Estado. En ese momento, sus razones me parecían válidas. Sin embargo, estratégicamente era conveniente participar de la Fiesta, ya que hacía dos años que teníamos buena afluencia de público y obtener el premio podía terminar de validar que la obra era *buena*.

Sin embargo, con premisas similares, el director de la obra señalaba que, si teníamos tanto público, ¿Para qué participar en una competencia? No sólo habíamos hecho una obra que sabíamos que era buena de verdad, sino que además la cantidad de público y, sobre todo, el afecto con que nos acompañaron lo habían demostrado. El argumento, de todos modos, no me convencía. Dicho esquemáticamente, las obras no adquieren valor porque se lo otorguen los ciudadanos de a pie. Para ganarlo, había que presentarse ante las instancias oficiales. Además, las obras que no participan de la Fiesta Provincial de Teatro de Tucumán quedan invisibilizadas durante las dos semanas que dura el evento y algunos meses después del mismo. Al parecer, era una simple disputa entre razones pragmáticas y razones principistas.

Cuando ese 29 de noviembre los miembros del jurado leyeron el nombre de nuestra obra, yo pensé que de una vez por todas mi vida actoral iba a dispararse. Yo, que nunca había ido a la facultad de Teatro, me ganaba una credencial. Tampoco mi director ni mis compañeros de obra habían ido a la facultad, y eso, paradójicamente, era también nuestra credencial. Desde ese día, nuestro pequeño taller, donde yo pensaba que se hacía el *mejor* teatro de Tucumán, iba a ser finalmente reconocido como tal. Los indicios de nuestro despegue aparecerían en cualquier momento. Sólo había que esperar.

Efectivamente, durante ese mes llovieron las felicitaciones de familiares, amigos, conocidos más lejanos y también de profesores de la Facultad de Teatro y de actores que yo admiraba. En marzo, seguimos con las funciones, la euforia fue amainando y los elogios se volvieron más tenues, más cerca a la media de afecto que recibíamos antes de ganar la Fiesta. Dos actores de la obra fueron convocados por otros directores para actuar. Yo, por esos tiempos, comencé a ayudar a mi director en las clases que dictaba en su taller, pero no me llamaron para trabajar en otras obras.

¿Qué ocurría, entonces, cuando uno ganaba una Fiesta Provincial de Teatro? ¿Se *consagraba*? Esta palabra, si bien de uso poco habitual en el mundo de los teatristas, parece nombrar bien una experiencia de paso hacia una situación más destacada, aunque, al mismo tiempo, enfatiza excesivamente un presunto brillo ganado desde ahora y para siempre, lo cual tiene muy poco que ver con los procesos intermitentes en que algunos sujetos, espacios o compañías cobran importancia y luego, sin pena ni gloria, se desvanecen de los lugares visibles. De todas maneras, el carácter religioso de la palabra *consagración* me resultaba atractivo en la medida que señalaba aquel extraño momento de los ámbitos artísticos en los cuales algo cobra un valor incontestable de manera súbita e imprevista.

Mientras escribía esta tesis, me di cuenta de que la palabra *consagración* le quedaba muy grande a muchas de las acciones que describía. La palabra parece señalar el acceso a un pedestal tan alto que la mirada no lo puede esquivar. Quizás, como pensaba el Crates de Marcel Schwob, mirar hacia arriba es la gran maldición de los seres humanos, vivir en la angustia de tener la vista puesta en todo lo que es más grande, más trascendente, más alto que nosotros. De todos modos, si de las cosas que veía en el trabajo de campo, pocas parecían *consagraciones* irrefutables, muchas se parecían a situaciones momentáneas de *reconocimiento* después de las cuales a los actores se les abría un panorama de mayor maniobra, pero casi nunca de



seguridad plena. A diferencia de Crates, no creo que la sempiterna mirada hacia abajo de los demás animales pueda ser un paraíso para los humanos. Por el contrario, las prácticas de reconocimiento y valorización de las prácticas y objetos, esos momentos donde colocamos cosas por encima de nosotros para admirarlas, son un territorio donde se activan energías y pasiones fundamentales de nuestro mundo.

Por otra parte, las discusiones de nuestro grupo antes de entrar al certamen giraban en torno al intimidante poder del Estado para ingresar en nuestro espacio soberano, el teatro independiente, y declarar cuál era la mejor producción del año mediante su Fiesta. ¿Debía preocuparnos que el Estado influyera en las definiciones del valor estético de nuestra actividad? ¿Acaso no era el Instituto Nacional de Teatro un agente competente para realizar esa tarea? Al fin y al cabo, quienes hacían las veces de jurado no eran más que figuras destacadas del propio ámbito independiente.

Ahora bien, muchos señalaban que el problema no era que, después de la Fiesta, el teatro se volviera menos independiente. El problema no era haberse dejado seducir por el Estado, sino por la idea de *competir*, una lógica que indudablemente se oponía a nuestra ética de artistas independientes. Nunca nos hizo ruido que nuestras salas recibieran un subsidio, señalaban algunos. Es más, orgánicamente los teatristas habíamos ganado batallas en todo el país para que ese dinero nos fuera otorgado. No era la independencia lo que se hería, sino la ética cooperativa del teatro independiente que se ponía en jaque por el afán de competir y ganar, un imperativo propio del mercado, que asumirlo nos hería de muerte como colectivo.

Claro que rápidamente comencé a sospechar que las dudas y resistencias de los teatristas frente a la Fiesta Provincial del Teatro quizás no tuvieran que ver con estos motivos. Por el contrario, quizás el temor a la Fiesta era el mayor indicio de su *autoridad*, de la creencia de que la Fiesta evaluaba bien y declaraba una *verdad* sobre el valor de las obras. Parafraseando a Foucault, si hay algo como el *coraje de la verdad*, es porque la verdad *atemoriza*. Y más allá de que la Fiesta dijera o no la verdad, ciertamente armaba un poderoso escenario de verdad, mediante la asignación de un premio con efectos precisos en la vida social de la actividad. De todos modos, en los mismos diálogos en que advertía un consenso acerca de la legitimidad de la Fiesta, percibía desinterés por ella y desautorizaciones. Indefectiblemente, las intensas discusiones a las que asistí durante esos meses demostraban que el asunto era más complejo de lo que parecía.

Esta tesis se propone abordar, como problema analítico general, la relación entre el Estado y el teatro independiente en una de sus aristas más sensibles: los procesos de reconocimiento artístico y la definición del valor estético. Para ello, realicé un ajustado recorte empírico según el cual analizaré el rol de la Fiesta Provincial del Teatro en las prácticas y procesos de reconocimiento y consagración artísticos del teatro independiente de Tucumán entre los años 2002 y 2017. Se abordarán tanto los elementos propios de la Fiesta como política de premiación, como las prácticas, experiencias y sentimientos de los miembros de la comunidad del teatro independiente tucumano frente al evento. Por lo tanto, la investigación trascenderá el rol del Estado en tanto tal, abriendo la reflexión al lugar que ocupan las premiaciones en las prácticas de construcción de valor específicas de un campo artístico.

Al mismo tiempo, mediante el trabajo empírico, la tesis pretende poner a prueba y explorar las tensiones entre dos marcos teóricos de la sociología del arte: la teoría de los campos de Pierre Bourdieu y la propuesta interaccionista de mundos del arte de Howard Becker. Mientras el capítulo 2 tiene, en gran medida, una inspiración cercana a la sociología objetivista y de inspiración bourdiana, el capítulo 3 orienta su mirada hacia las acciones y los agentes. Por su parte, el capítulo 4 se propone indagar un mismo interrogante desde ambos enfoques. En las conclusiones, se señalarán qué potencias y límites tuvieron ambas perspectivas para este trabajo en particular.

En nuestro país, los estudios sobre teatro han estado en su mayoría orientados a la crítica, signados por perspectivas semióticas o metafísicas, y son contados los trabajos que se interesaron por pensarlo como una práctica social, determinado por relaciones de poder e ideologías, o conectado con otros ámbitos de la vida social. Estos antecedentes serán debidamente mencionados en el primer capítulo de la tesis. En este marco, los procesos de consagración artística constituyen un problema fundamental del ámbito del teatro como de cualquier práctica artística, por ser el factor que otorga legitimidad, moviliza deseos de los actores sociales, cristaliza los valores de un campo y condiciona los rumbos de la actividad.

Estos procesos cobran una significancia distintiva si se advierte el lugar que ocupa en el contexto regional la ciudad de San Miguel de Tucumán, a donde cada año llegan cientos de jóvenes del interior de esta provincia y limítrofes a estudiar y hacer teatro. Este rasgo la vuelve un espacio primordial en la elaboración de una más amplia sociología de las prácticas artísticas del Noroeste argentino. Por su parte,

indagar el rol del Estado en los mecanismos de consagración del teatro *independiente* permite rastrear evidencia empírica que relativice los alcances de dicho apelativo, ponga en cuestión representaciones mistificadoras del Estado y eche luz sobre las prácticas y experiencias conflictivas en que el Estado ingresa en las dinámicas de producción y consagración de las actividades culturales que se auto-perciben como independientes en las últimas décadas.

Por otro lado, esta investigación se enmarca en los estudios que abordan las actividades que, en tiempos actuales de capitalismo tardío, se presentan como producciones culturales soberanas del trabajo asalariado y del consumo mercantilizado (Yudice, 2002). El carácter rústico y hasta tradicional del teatro de exigir la co-presencia entre actores y espectadores lo blindó de las consecuencias de la circulación masiva de consumos en soporte digital, que modificaron profundamente, por ejemplo, las dinámicas de producción, circulación y distribución en la música o el cine. El teatro, de todos modos, no se mantiene al margen de los vertiginosos cambios que las nuevas mediaciones tecnológicas y la globalización imprimió en el amplio ámbito de la producción cultural. La intensa circulación de producciones en internet depende cada vez más exclusivamente de las empresas, y no de los Estados, los cuales difícilmente, con contadas excepciones, pueden controlar los procesos de producción, circulación y distribución de producciones en soporte digital.

Como un caso opuesto, esta tesis explora justamente la incidencia de las políticas estatales en una actividad poco determinada por la circulación digital. Este mismo motivo hace del teatro una actividad que no debe incorporar necesariamente tecnología de punta para insertarse en ámbitos competitivos, como sí le ocurre al cine, por ejemplo, lo cual ocasiona grandes dificultades para que este último se desarrolle en lugares y por personas con poco acceso a innovaciones tecnológicas.

Por último, una dimensión central de la tesis es el abordaje de la Fiesta Provincial del Teatro en tanto *premiación*, una práctica social inimaginable en algunos mundos profesionales, pero central en la producción de valor en ámbitos como el arte, el deporte o el trabajo intelectual. Es a la especificidad de la Fiesta como premio que le corresponden las preguntas por las lógicas de selección de ganadores, los efectos del premio a niveles macro y micro, los criterios de determinación de jurados, las paradojas de competir y, al mismo tiempo, integrar una comunidad.

Esta investigación tiene por objetivo general analizar el rol de la Fiesta Provincial del Teatro, como política pública de premiación, en las prácticas y experiencias de reconocimiento artístico de los actores sociales que integran el teatro independiente de la ciudad de San Miguel de Tucumán entre los años 2002 y 2017.

En cuanto a sus objetivos específicos, en primer lugar, la tesis se propone explicar los criterios de premiación de la Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán y sus efectos en la actividad teatral independiente. Por otra parte, analiza las estrategias de legitimación de la Fiesta Provincial del Teatro como agente habilitado para la administración de los premios y la definición del valor de la producción teatral independiente. En tercer lugar, la investigación indaga los sentimientos y experiencias de adhesión y rechazo de miembros del teatro independiente de Tucumán hacia la premiación. Por último, la tesis tiene por objetivo explorar las prácticas de agencia y participación de los actores sociales del teatro independiente en la negociación de sentidos de la Fiesta Provincial del Teatro.

El diseño procedió mediante un modelo flexible e interactivo entre sus componentes, lo cual exige la sensibilidad y reflexión permanentes para realizar ajustes en el proceso de investigación, dadas las relaciones de mutua influencia entre los componentes del mismo (Maxwell, 1996). De este modo, las decisiones metodológicas se esforzaron por tomar en cuenta a consciencia las acciones anteriores para calibrar convenientemente los pasos siguientes.

La tesis se postula como una investigación cualitativa que despliega diversas técnicas de recolección de datos, estrategia acorde a la complejidad del objeto de estudio (Flick, 2004: 15, 17). En primer lugar, elaboré una base de datos con las obras premiadas por la Fiesta Provincial del Teatro entre los años 2002 y 2017, los miembros del jurado y la forma en que fueron presentados en los programas de mano. Para ello, utilicé una amplia recopilación de material periodístico digital y escrito que, además de proporcionarme datos puntuales sobre las producciones, permitió también realizar interpretaciones y conexiones más precisas sobre el evento. A su vez, analicé el discurso de los programas de mano, tanto de las obras como de la Fiesta Provincial. Para conocer la perspectiva de los actores, realicé trece entrevistas cualitativas a teatristas de la ciudad de San Miguel de Tucumán, teniendo en cuenta la variedad de género, edad, rol en la actividad y según hubieran sido o no premiados en el evento. En algunos casos, éstas fueron cotejadas y ampliadas con declaraciones públicas de los actores realizadas en las redes sociales. Por último, realicé

observaciones etnográficas durante dos jornadas de la Fiesta Provincial del Teatro en su edición del 2017.

En el análisis e interpretación de datos, seguí los aportes de la Teoría fundamentada en datos de Glasser y Strauss (1986), procurando que la elaboración conceptual se basara en la evidencia empírica y que ésta creciera en función de lo que las nuevas reflexiones demandaban. La combinación de técnicas diversas de recolección de datos nació en gran medida de la búsqueda de casos que no entraran fácilmente en las hipótesis provisionales para matizarlas o reformularlas. Por ello, la variedad de materiales, lejos de ocasionar un caos metodológico, habilitó una mirada multidimensional del problema y el ajuste permanente de las teorías elaboradas. A su vez, las reflexiones de Howard Becker (2009) constituyeron también un aporte inestimable en instancias más puntuales de toma de decisiones metodológicas.

En el primer capítulo de la tesis, se presentan los rasgos principales del caso y su relación con las discusiones en torno al rol del Estado y el carácter independiente de las prácticas artísticas. Luego, se despliegan los aportes teóricos que las propuestas de Pierre Bourdieu y Howard Becker tienen para esta investigación. A su vez, se recuperan algunos antecedentes provenientes de los estudios sociales sobre teatro e investigaciones recientes del campo de la sociología de la evaluación artística. El capítulo finaliza con algunas consideraciones especiales sobre los premios como práctica cultural a partir de una historia de las premiaciones del sociólogo norteamericano James F. English (2005).

En el segundo capítulo, se aborda la orientación generacional y estética de las decisiones de premiación de la Fiesta Provincial del Teatro. A su vez, se definen cuatro clases de producciones teatrales que año a año quedan excluidas de dicho reconocimiento. De este modo, este capítulo tiene por objetivo reflexionar sobre los efectos más generales y duraderos de esta premiación en el ámbito del teatro independiente de Tucumán.

En el capítulo 3 se propone el concepto de *competencias cooperativas* para dar cuenta del espesor de acciones realizadas por los actores sociales no estatales durante la Fiesta. De este modo, se abordan las experiencias y significados que residen en la participación de los teatristas, el público y las salas independientes. Ubicados en una perspectiva de tipo interaccionista, se analiza la Fiesta Provincial del Teatro como un evento que necesita de la concurrencia de una amplia serie de acciones para cobrar existencia y sentido.

El capítulo 4 aborda la cuestión más compleja y desafiante en una premiación, que es el problema de la legitimidad. Por un lado, se analizan los modos y criterios con que la Fiesta Provincial del Teatro presentó a lo largo del tiempo a sus jurados a los fines de construirse como legítima frente a la comunidad teatral local. La indagación permite, además, dar cuenta de los sectores de la actividad a quienes les está vedado el acceso a integrar estas ternas. Por otro lado, se analiza cómo los participantes del evento construyen la legitimidad de la Fiesta según sus miradas, experiencias y expectativas. De este modo, se pretende poner en diálogo las dos dimensiones con que se construye la legitimidad. Para ambos casos, se realizan algunas comparaciones con los Premios Artea, otra instancia local de reconocimiento artístico, para poner de relieve la especificidad de la legitimidad de la Fiesta Provincial del Teatro.

Por último, en la sección final se incluye un breve apartado de reflexividad metodológica imprescindible para esclarecer y problematizar algunos puntos de cómo se elaboró esta investigación. Para finalizar, se sintetizan las principales conclusiones y hallazgos de la investigación, así como un balance sobre las vías más pertinentes de indagación en el futuro.

Junto a Bourdieu, creo que la sociología del arte no empobrece –o, al menos, no siempre– la expectación de las obras, sino que la enriquece (1995: 14). Esta tesis, además de inscribirse en la sociología del arte, analiza una política pública, es decir, se expresa sobre un territorio permanentemente sujeto a opiniones y opciones que se pretenden superadoras. Si bien la investigación difícilmente se proponga ofrecer alternativas listas para su ejecución, sí pretende, en alguna medida, elaborar algunas pistas para repensar estas políticas. En una entrevista sobre su tarea intelectual, Foucault decía: “no quiero ni por asomo desempeñar el papel de quien prescribe soluciones (...), (ser) el álter ego, el doble y al mismo tiempo la coartada del partido político”, sino “plantear problemas, mostrarlos en una complejidad tal que consiga hacer callar a profetas y legisladores, todos los que hablan por los otros y delante de los otros”. En suma, si no se trata de ofrecer soluciones, “sí al menos de cambiar los datos del problema” (2013: 88–89). En este sentido, el teatro es un universo donde abundan los especialistas y destacados, cuyos saberes son herramientas para administrar personas, recursos y reconocimientos. Por este motivo, la adopción de la sociología como marco disciplinar espera ser superadora de otros enfoques

dominantes en los mundos del arte que operan como saberes legítimos en la elaboración de proyectos de cambios y ajustes de la actividad.

## **Capítulo 1**

### **Aproximaciones al caso, enfoques teóricos y antecedentes**

Este capítulo proporciona un marco general imprescindible para abordar los objetivos de la tesis. En primer lugar, se realiza una breve explicación sobre cómo está conformado el teatro tucumano. Luego, se problematiza la categoría de “independiente” en referencia al teatro y demás prácticas culturales, junto a una serie de reflexiones sobre los vínculos entre teatro y Estado. A continuación, se revisan los elementos más destacados de las teorías sociológicas del arte de Pierre Bourdieu y Howard Becker, realizando observaciones sobre sus principales potenciales y límites. Se presentan después algunos estudios empíricos que constituyen antecedentes centrales para nuestro trabajo, provenientes de los estudios sociales sobre teatro y la sociología de la evaluación artística. Para finalizar el capítulo, se sintetizan los principales desafíos de estudiar un premio desde la sociología, a partir de los aportes provenientes de una historia cultural de las premiaciones en occidente elaborada por el norteamericano James F. English (2005).

#### **1.1 Panorama de la actividad teatral de Tucumán**

El teatro es una actividad de gran vitalidad en varios centros urbanos del territorio nacional, así como una práctica de sociabilidad entre generaciones, clases sociales, grupos culturales y políticos. Desde hace años, el teatro independiente, caracterizado por la autonomía de sus decisiones estéticas y la autogestión de sus recursos económicos, constituye un sector clave de la producción de artes escénicas en Argentina, tanto por ser mayoritario en número de personas, como por su rol decisivo en el despliegue de innovaciones formales. El Sistema de Información Cultural de la Argentina (SINCA) registra, en sus últimos datos del año 2013, una cifra de 1398 compañías de teatro independiente en todo el territorio nacional.

Por su parte, la ciudad de San Miguel de Tucumán es el sexto territorio más poblado del país y cuenta con una importante actividad teatral que estrena alrededor



de cuarenta espectáculos por año. Según el SINCA, existen 29 salas de teatro en toda la Provincia de Tucumán, de las cuales 14 se radican en San Miguel. Estas cifras, sin embargo, tienen una utilidad parcial, ya que sólo toman en cuenta los espacios inscriptos en el Instituto Nacional de Teatro, además de no distinguir el tipo de gestión de cada sala –independiente, municipal, provincial, universitaria, privada, de una cooperativa o un sindicato–, lo cual es un aspecto central para dar cuenta de la variedad de la producción local<sup>1</sup>.

Una clasificación habitual y esquemática de la actividad teatral distingue entre el teatro *oficial* –ligado a la producción del Estado–, el teatro *comercial* –realizado con fines de lucro y ligado al cine y la televisión– y el teatro *independiente* –vinculado a la autogestión de recursos y la tradición del teatro de arte. Aún con sus problemas y su inspiración centrada sobre todo en la lógica del teatro de la Ciudad de Buenos Aires, esta clasificación es útil para trazar un primer boceto de la actividad en Tucumán.

Sin duda, de los tres sectores, el teatro independiente es el que concentra la mayor cantidad de elencos y de producciones anuales. Por su carácter autogestivo y poco institucionalizado, no es sencillo medir de forma cuantitativa su envergadura, ya que se encuentra en permanente movimiento, transformando lugares no convencionales en salas de teatro y creando nuevas compañías que en ocasiones sólo duran lo que las funciones de una obra, para diluirse y dar lugar a nuevas agrupaciones.

Gran parte de los elencos del teatro independiente de Tucumán, aunque ciertamente no todos, tuvieron su experiencia más significativa de formación en la Facultad de Teatro de la Universidad Nacional de Tucumán. A diferencia de otras ciudades del Noroeste Argentino, Tucumán es la única donde la universidad estatal ofrece una carrera de teatro, lo cual vuelve a San Miguel un destino habitual de jóvenes de localidades del interior y de provincias aledañas, como Santiago del Estero, Salta y Jujuy, que se trasladan allí para estudiar teatro. La carrera fue fundada a finales de 1984 como Escuela de Teatro por Juan Tríbulo, actor entrerriano formado en Buenos Aires, y por figuras del teatro local, que por esos tiempos

---

<sup>1</sup> Son varias las imprecisiones de los datos del SINCA: una de las salas consignadas es un espacio universitario de ensayos no abierto al público; otra sala cerró hace varios años; por último, al término de esta investigación, se registraron 6 salas en actividad ausentes en el registro estadístico.

acumulaba ya una larga tradición en el teatro independiente, el teatro oficial y el radioteatro.

Por otra parte, son numerosas las instancias en que se advierte la presencia del Estado, no como un factor exterior, sino imbricado en las prácticas del teatro independiente. Así como la Carrera de Teatro de la Universidad Nacional de Tucumán es un espacio clave de formación por donde transitan y donde se insertan miembros de la escena independiente, un importante lugar es ocupado por el Teatro Estable de la Provincia, una compañía estable de actores y actrices asalariados, dependiente del Ente de Cultura de la Provincia, fundada en 1959, que prácticamente desde sus inicios está integrada en cierta medida por referentes del teatro independiente. La producción del Teatro Estable sería, en sentido estricto, el teatro *oficial* según la clasificación mencionada más arriba. En tercer lugar, la Fiesta Provincial del Teatro, de la cual se ocupará en particular esta tesis, es un evento anual de premiación organizado por el Instituto Nacional del Teatro y sus representaciones provinciales, dirigido exclusivamente al teatro independiente. El Estado, entonces, tiene una presencia desagregada y a la vez intensa en la actividad teatral. Más que constreñir o impulsar la actividad, el Estado, en su amplia variedad institucional, está allí todo el tiempo.

Además, en sus distintas facetas, el Estado le proporciona a la actividad teatral una serie de posiciones institucionales cuya ocupación confiere prestigio de cara a la totalidad del teatro independiente, el cual también ofrece lugares institucionalizados, pero de otro carácter. Formar parte del Teatro Estable de la Provincia o desempeñarse en cargos docentes universitarios son posiciones de mayor estabilidad laboral que las prácticas de producción o enseñanza teatral del ámbito independiente, con contadas excepciones donde éstas logran continuidad. Como ya se señaló, quienes ocupan lugares en ambos circuitos, estatal e independiente, son en muchos casos las mismas personas. Así como la universidad y el Teatro Estable designan roles investidos de prestigio, del mismo modo los directores de salas de teatro independiente conforman una serie de actores legitimados al ocupar un rol fijo en torno al cual gravitan las actividades de producción teatral. También existen teatristas –maestros, directores, actores, actrices– que construyeron una trayectoria extensa y reconocida, pero que no están necesariamente ligados a instituciones fijas, sean el Teatro Estable, la universidad o las salas independientes. En gran medida, el conjunto de estos roles institucionalizados conforman lo que puede llamarse la

*jerarquía local del teatro independiente* de Tucumán, por ocupar lugares destacados en las prácticas locales de producción y enseñanza del teatro.

Es importante puntualizar que la presencia de posiciones jerárquicas en una actividad no transforma necesariamente a quienes las ocupan en promotores o cómplices del ejercicio de la dominación, ni pretenden necesariamente imponer sus valores a los dominados. Los personajes jerarquizados en una actividad pueden ser personas que se *destacan* en ella por algún motivo, que son objeto de *gusto o preferencia* por parte de su comunidad, situaciones que no necesariamente conllevan procesos de dominación (Heinich, 2002: 81-82). Si bien esta observación evita mecanizar interpretaciones habituales en la sociología del arte, no es posible desestimar tampoco las apreciaciones de Bourdieu sobre el afán de legitimación y la lucha por el capital simbólico en el campo, sobre todo al referirnos a quienes ocupan lugares jerárquicos cuya continuidad deben sostener en el tiempo y en contextos variados. Estos puntos se analizarán en profundidad en los capítulos posteriores.

Por su parte, el teatro comercial en Tucumán no es un rubro de producción fácil de caracterizar. En la Ciudad de Buenos Aires, el teatro comercial conforma un circuito con una ubicación precisa en unas diez cuadras de la calle Corrientes y es realizado, en general, por figuras previamente conocidas por el público a través del cine y la televisión. La ausencia de un circuito físico exacto o de producciones audiovisuales tucumanas masivas vuelve difusa la existencia de un teatro comercial local. Además, el apelativo ‘comercial’ en ocasiones puede entenderse como un juicio de valor peyorativo más que una observación descriptiva, ya que ‘comercial’ en muchas ocasiones equivale a superficial, complaciente con el público, de mala calidad. Ahora bien, ciertamente existen en Tucumán compañías que pueden adscribirse al teatro comercial en la medida que participan en circuitos de este tipo, como aquellas que compiten en los “Premios Carlos” realizados en la localidad cordobesa de Carlos Paz. A su vez, muchas figuras de estos elencos se volvieron conocidas en programas radiales y televisivos locales, sobre todo trabajando desde el humor popular y la actuación grotesca, inspirados muchas veces en el sainete criollo y el *stand up* norteamericano.

A su vez, estos tres circuitos teatrales independiente, estatal, comercial sólo pueden entenderse en la trama de las relaciones jerárquicas que existen entre centros y periferias geográficas. Por un lado, en la capital de Tucumán no sólo se encuentra la Facultad de Teatro, sino que además concentra el grueso de la actividad teatral y

exporta sus producciones a las localidades del interior de la provincia, sobre todo por intermediación del Ente de Cultura de la Provincia y el Instituto Nacional del Teatro. En contraste, son escasos los trayectos en el sentido inverso, desde el interior de la provincia hacia la capital. Del mismo modo, San Miguel de Tucumán recibe asiduamente en sus salas más grandes espectáculos provenientes de CABA, sobre todo aquellos ligados al circuito comercial. Sin embargo, prácticamente no circulan por Tucumán obras provenientes de otras provincias del país, a menos que sean invitadas por algún festival de teatro independiente, lo cual ocurre en contadas ocasiones en el año, o, nuevamente, por intermediación de agencias del Estado. Este tipo de circulaciones y la preeminencia de ciertos centros sobre otros territorios son factores centrales en la construcción de legitimidad en la actividad teatral y serán fundamentales para comprender muchas instancias de construcción de valor.

## **1.2 La noción de “independencia” en las prácticas culturales**

En Argentina, el apelativo “independiente” se utiliza con frecuencia en distintas artes y formas de asociación, tales como teatro, cine, sellos discográficos, diseño o editoriales, identificando con esta palabra un modo de producción y una tradición de adscripción en el campo de producción cultural. Sin embargo, el uso reiterado del término no implica que sus rasgos distintivos sean nítidos o evidentes.

En el ámbito del teatro, desde sus inicios, el apelativo “independiente” suscitó discusiones y redefiniciones permanentes, tanto de parte de sus productores como de quienes reflexionaron sobre él. Ciertamente, no hay acuerdos sobre la fecha precisa en que comienza a utilizarse la palabra ‘independiente’ (Fukelman, 2015: 164), aunque hay una amplia coincidencia en que nace en el teatro porteño alrededor de la década de 1930 en oposición al teatro ‘comercial’, el cual desde hacía años recibía críticas desde los círculos intelectuales. Las primeras definiciones que dan los teatristas porteños de su “independencia” refieren al carácter experimental en lo artístico, autogestivo en lo económico y profesional en lo laboral –en el sentido de una dedicación intensa a su producción, vale aclarar, y no del profesionalismo asalariado del circuito comercial (Fukelman, 2015).

Osvaldo Pellettieri ha realizado y dirigido una extensa obra sobre la historia del teatro argentino, tanto en la Capital como en las provincias. En su periodización histórica del teatro independiente de Buenos Aires, Pellettieri (2006) define tres fases

en su desarrollo: a) Primera fase (1930-1949) de culturización; b) Segunda fase (1949-1959) de nacionalización; c) Tercera fase (1959-1967) de reflexiva modernización.

En el primer periodo, el teatro local se agenció de prácticas estéticas europeas. Los teatristas entendían al espectador como un receptor del efecto didáctico de la obra, ya que lo ponían en contacto con un repertorio desconocido para él. Se esperaba que el público sea de origen proletario –aunque esto llegara a cumplirse en contadas ocasiones en la historia del teatro independiente–, ya que la función primordial del teatro era cambiar la sociedad. De este modo, el objetivo era crear un nuevo espectador que, si bien no vino del proletariado, permitió la afirmación de un ‘teatro de arte’ entre la clase media (Pellettieri, 2006: 81). En la segunda etapa, según explica Pellettieri, pasó a pesar más el contexto peronista que las estéticas europeas. Al igual que en la primera fase, primaba un encono rotundo hacia el teatro comercial. Nuevamente, también en esta etapa se fracasa en su afán de captar un público popular. Es en este periodo donde el realismo se afirma como la estética dominante (Pellettieri, 2006: 110-112). La tercera fase, se caracterizó, en un primer momento, por el cese de sus críticas hacia el teatro comercial y por mostrar los primeros atisbos de rechazo hacia la tradición realista, la cual había adoptado entre sus principios la del autor comprometido de inspiración sartreana. En un segundo momento, la crítica al realismo se volverá aún más marcada, aunque no se provocara una ruptura total, por ser estos dramaturgos aún poderosos en el campo. (Pellettieri, 2006: 130-147)

Esta historización del teatro independiente permite entrever una serie de debates que aun hoy no se han cerrado entre los teatristas independientes, como es la cuestión del público, la relación de la actividad con el teatro comercial o la discusión con los practicantes del realismo. Si bien la producción televisiva, la globalización y las nuevas tecnologías han cambiado en gran medida los campos de producción cultural, muchas de las discusiones que comienzan con el teatro de Barletta en los años '30 aún se ponen en juego en los proyectos estéticos del teatro independiente y su forma de vincularse con el Estado.

Siguiendo a Karina Mauro (2011a), son los ideales de izquierda los que marcan a fuego el modo en que el teatro independiente se articula con su público y la estética con que asume su producción. Por ello, su modelo canónico será fundamentalmente el realismo, que supone la prevalencia de una premisa ideológica

a desembarcar en la puesta por encima de cualquier otro componente estético. El teatro independiente entiende su práctica como una experiencia donde los sectores subalternos adquieren valores éticos. La obra reduce al mínimo las marcas de la enunciación, priorizando el enunciado como objeto acabado y objetivo, otorgándole al autor el status de un demiurgo jerarquizado que se coloca por fuera de la materialidad de la escena.

En este sentido, tanto la clase intelectual conservadora como la progresista, ligada a la izquierda, a pesar de sus diferencias, coinciden en el modo de dirigirse a los sectores populares, quienes deben ser iluminados y guiados desde las clases superiores, con una concepción pedagógica y elitista de la cultura. A su vez, la estética realista entiende la actuación como un trabajo de interpretación que debe ceñirse y no distraerse del mensaje autoral, a diferencia de la actuación popular, que explota la corporalidad particular y prioriza al sujeto sobre el personaje, vinculándose de forma más directa con el público (Mauro, 2011a).

Por otra parte, tempranamente el teatro independiente se caracterizó por establecer un modo militante de producir sus obras y articularse con el público, en contra del afán de lucro económico, de tal modo que en este ámbito la identidad como artistas o activistas políticos es, en general, más habitual e intensa que la identidad como trabajador del teatro.

En la ciudad de San Miguel de Tucumán, la categoría “independiente” se utiliza por primera vez en la década de 1950 cuando el grupo de teatro Peña El Cardón pasa a llamarse Teatro Independiente Peña El Cardón por la fuerza que había adquirido esta palabra en Buenos Aires (Tossi, 2011: 76), situación ciertamente llamativa, ya que en la provincia no había por esos tiempos un teatro vinculado a grupos empresarios, ni tampoco el Estado tenía una compañía propia. Es decir, el apelativo “independiente” no nace en Tucumán ni en oposición al teatro comercial ni tampoco para diferenciarse del teatro oficial. Por el contrario, se reivindicaba el carácter vocacional, experimental y autónomo de su gestión, carácter que en gran medida es el que actualmente subrayan quienes lo practican.

En los últimos años, ha cobrado fuerza la categoría de teatro “alternativo”, la cual pone en evidencia una serie de transformaciones que en muchos terrenos de la actividad independiente se experimentaron desde el regreso de la democracia: circulación fluida de los teatristas por los circuitos independiente, oficial y comercial; ponderación del entretenimiento frente al carácter político y pedagógico

propugnado tradicionalmente; creciente disolución de compañías estables; proliferación de puestas con pocas funciones y desinteresadas en hacer largas temporadas (Perinelli, 2014).

Sin embargo, ciertamente el término “alternativo” no desplazó al de “independiente”. En un estudio reciente realizado en la ciudad de La Plata, Del Marmol, Magri y Sáez (2016) registran los significados concurrentes de este término en personas que se dedican a la danza, el teatro y la música popular independientes, entre los cuales se destacan los siguientes: autonomía frente al Estado, lo cual traería aparejadas condiciones precarias de trabajo; roles rotativos en la organización del trabajo, donde todos saben hacer más de una tarea; redes de reciprocidad y cooperación con los demás participantes de la actividad; valoración de los procesos creativos y de experimentación; oposición al imperativo de ganancias asociado al teatro comercial. Las autoras advierten que “lo independiente” no es pensado exclusivamente como una circunstancia impuesta por la imposibilidad de acceder a otro lugar en el campo, sino como un modo reivindicado de construcción artística de carácter militante. A su vez, lo independiente, al igual que en la época de Barletta, opera como una potente auto-adscripción identitaria en oposición al poderío de las industrias culturales, representándose a sí mismo como un colectivo homogéneo, sin tensiones ni matices.

Al respecto, cabe señalar el estudio realizado por Ornela Boix (2013) sobre sellos discográficos y la escena musical independiente platense, donde el término es utilizado como indicador de una estética musical particular propio del “mundo de la cultura rock”. Boix señala que numerosos grupos musicales folklóricos o de música popular platense no integran la “escena independiente”, aunque sí compartan los rasgos de autonomía en la organización y gestión de recursos con que usualmente se definen las actividades culturales independientes (2013: 50). Este caso muestra que, aun compartiendo rasgos organizativos autogestivos, la categoría independiente no se aplica de forma directa si no hay prácticas estéticas determinadas. De este modo, la categoría independiente también designa una orientación estética particular, diferente de aquellas más tradicionales o ligadas a prácticas locales de las que los “independientes” quieren distinguirse. Es en este sentido que Pellettieri (2001) iguala teatro independiente a “teatro de arte”.

Por su parte, en el mundo editorial, Szpilbarg y Saferstein (2012) han explicado que la categoría “independiente” es utilizada por organizaciones de



negocios que utilizan este término estratégicamente para presentarse como “empresas culturales” con amplios catálogos frente a los grandes sellos multinacionales. Los autores demuestran que la prensa escrita local construye el sentido legítimo de lo independiente, asociado a estas pequeñas empresas con “bibliodiversidad”, dejando fuera de visibilidad a otros proyectos editoriales más pequeños que también se auto-perciben como independientes. En este sentido, es evidente que el término independiente, por un lado, no es un sentido obvio sino una categoría estratégica con que posicionarse en la actividad. Por otro lado, la oblea de independencia en muchos casos es utilizada por organizaciones que pretenden una inserción en el mercado, aunque la categoría presuntamente indique un sentido opuesto.

En este sentido, el uso de lo “independiente” para insertarse en el mercado y obtener beneficios económicos se asemeja a los variados procesos que indaga George Yúdice (2002) en *El recurso de la cultura*. En este caso, el autor señala que los contenidos culturales latinoamericanos en producciones de la industria cultural en Miami, o la producción de patentes medicinales a partir de saberes de grupos indígenas son buenos ejemplos de cómo la diversidad cultural o la subalternidad se transforman en recursos a ser utilizados en el mercado. Del mismo modo, al observar la efectividad de las interpelaciones políticas del movimiento zapatista, advierte que también el carácter independiente de la organización se vuelve valiosa en las luchas del campo político.

Lejos de las caracterizaciones nativas de lo independiente, se advierte que este carácter debe entenderse de forma articulada a los demás campos de la producción cultural. En este sentido, las conceptualizaciones de Michel Foucault sobre la penetración del poder moderno ponen seriamente en cuestión la transparencia con que los esquemas marxistas tradicionales caracterizaban cualquier tipo de producción cultural que se autodenominara independiente. En sus últimos escritos, se destaca el concepto de *gubernamentalidad*, el cual fue utilizado por decenas de autores, entre ellos Yúdice (2002), para describir la producción técnica de identidades culturales y la apertura de vías institucionales por donde las actividades independientes pueden canalizar sus contenidos, todo lo cual pone en problemas la creencia de que las artes y la actividad intelectual son “libres” frente al poder ominoso del Estado. Por su parte, la noción de *normalización* (Foucault, 2010: 215) nace directamente del análisis del nacimiento de las técnicas del poder moderno. Foucault refiere que el poder no es aquello que simplemente dice “no”, que aplasta,



reprime y obtura la disidencia. Por el contrario, el poder es *productivo*, no sólo admite la heterogeneidad sino que la produce, localiza y organiza *normalizando* los factores disidentes.

Es cierto que las nociones de gubernamentalidad y normalización pueden conducir a lecturas que vuelvan planas las acciones de los actores, sus saberes, poderes de decisión y estrategias. Sin embargo, son ciertamente categorías útiles para no tomar la “independencia” del teatro como un carácter identitario inherente y esencial, transparente y unívoco en su sentido, cargado *per se* de una serie de ideales y formas de articulación con el poder del Estado. El hecho de que el Instituto Nacional del Teatro produzca un evento dirigido exclusivamente al teatro independiente habilita la hipótesis de que el Estado provoca acciones en pos de producir teatro independiente.

La comprensión foucaultiana del Estado es cercana a la de Deleuze y Guattari, quienes señalan que las instituciones no imponen un poder unilateral, sino que funcionan más bien como una “caja de resonancia, (...) capturando los flujos, singularidades y expresiones múltiples de la vida social”, codificando fuerzas previamente existentes para ponerlas a trabajar en una dirección determinada. (Abélès, Badaró, 2015: 36). Esta manera de pensar el Estado es ciertamente útil para caracterizar un evento donde se dispone un tipo de política que pone en movimiento elementos propios de las formaciones sociales.

### **1.3 Teatro y Estado**

En los estudios sociales o críticos sobre teatro, es habitual referir al Estado como una institución externa al quehacer de los teatristas y que solamente se dedica a inyectar dinero mediante subsidios u otro tipo de provisión de recursos materiales. En ese esquema, lo estético, lo simbólico y las definiciones en torno al reconocimiento parecen ser territorios soberanos de los teatristas, que mantienen convenientemente la autonomía del campo en la legislación de sus bienes simbólicos, según la definición de Bourdieu (2010: 85).

Sin embargo, como señala Fukelman (2016), basta explorar los primeros años del Teatro del Pueblo de Leónidas Barletta, fundador histórico del teatro independiente en Argentina en 1930, para advertir la presencia del Estado, en este caso del municipio, otorgando espacios donde realizar la actividad. En ese sentido,

jamás existió la independencia del teatro como un espíritu impoluto. De todos modos, también Fukelman puntualiza que, a pesar de los intensos subsidios a la actividad teatral, éstos “no afectan su independencia estética ni ideológica”. Si bien admite que “ya no es posible pensar el teatro independiente separado completamente del Estado (...), no puede ser este el motivo para poner en duda la libertad con la que trabajan los teatreros y las teatreras actualmente” (Fukelman, 2017: 19). En la misma dirección, el director artístico de teatro del Ente de Cultura de Tucumán señalaba en una serie de conversaciones organizadas y compiladas por el Ministerio de Cultura en 2015: “Los subsidios se dan sin ningún tipo de exigencia más que contable: ‘se te dio tanto, hay que rendir tanto’. Por esto, tampoco se atenta contra lo independiente de sus producciones” (Zamora en Ministerio de Cultura, 2015: 53). Ciertamente, cuando las compañías de teatro independiente solicitan subsidios mediante un proyecto, ya sea a Proteatro<sup>2</sup> en la Ciudad de Buenos Aires, al Instituto Nacional de Teatro o al Fondo Nacional de las Artes, no experimentan luego restricciones estéticas o ideológicas sustantivas cuando llevan adelante su obra, ni el Estado se encarga de controlar siquiera que la obra que están haciendo se condiga con el proyecto.

Estos balances muestran un Estado que garantiza presupuestos razonables para el teatro, manteniéndose, a su vez, la libertad de sus decisiones estéticas. En estos términos, el Estado es concebido como un agente que se limita a proveer dinero y recursos de orden material. Sin embargo, también las políticas públicas pueden tener incidencia en cómo se negocia la legitimidad de las obras artísticas, poniendo en jaque la característica autonomía del campo, no en términos de recursos, sino de lo que, siguiendo los enfoques tradicionales, es lo que propiamente le compete: la legitimación de las formas estéticas.

De hecho, la *Ley Nacional del Teatro* sancionada en 1997 destaca de forma explícita en el Artículo N° 4 que, entre las funciones del Instituto Nacional del Teatro -organismo de aplicación de la ley- está la de favorecer la “más alta calidad” de la actividad teatral, así como “fomentar las actividades teatrales a través de la organización de concursos, certámenes, muestras y festivales; el otorgamiento de premios, distinciones, estímulos y reconocimientos especiales”. De este modo, es la

---

<sup>2</sup> Organismo del Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires creado en el año 1999 dedicado al fomento y protección de la actividad teatral.

propia Ley la que introduce como cuestión prioritaria la legislación sobre los reconocimientos y la calidad de la producción teatral.

En otros casos, se ha señalado con preocupación que actualmente el Estado avanza en aceptada coordinación con el mercado, un segundo factor de intromisión, mediante el subsidio a aquellas producciones con más chances de ser colocadas en festivales internacionales y devolver regalías. En esta perspectiva, el Estado no sólo inyecta dinero en la actividad, sino que realiza operaciones de selección con intenciones más cercanas al éxito comercial que a las búsquedas puramente artísticas (Bencosme Zayas, 2016). En las miradas que denuncian que el Estado construye valor en complicidad con el mercado, aquél sí se transforma en un temible agente que se inmiscuye en las definiciones estéticas. Cuando los propios teatristas independientes, mediante distintos mecanismos, restricciones y prácticas son contratados por organismos del Estado para armar certámenes de consagración, el Estado es invisibilizado como agente responsable, como si fuera a mancharse de “estatalidad” la pureza que caracteriza el arte nacional.

Estos enfoques, que ven un arte independiente asediado por el mercado y el Estado, corresponden más a la mirada nativa de los teatristas que a lo que ocurre en la práctica cotidiana, sobre todo en relación al segundo factor. Las políticas del Estado se encuentran profundamente imbricadas al teatro independiente y el vínculo entre ambos elementos no se agota en una mera relación unidireccional de fomento económico. Universidades que elaboran saberes y legitiman prácticas escénicas, centros culturales estatales que alojan teatro alternativo, premios, subsidios, exigencias municipales para armar una sala, concursos: la variedad de instituciones y modalidades con que el Estado se vincula a la actividad teatral independiente es múltiple. En este sentido, el desarrollo del teatro independiente no puede entenderse por fuera de las instituciones y resortes que dan forma, impulsan o constriñen sus inflexiones. En términos específicos, la producción, circulación y consagración del teatro independiente puede entenderse también por las instituciones del Estado que despliegan estrategias para darle empuje sin quitarle su especificidad de *independencia* y tornarlo en teatro *oficial*.

Los estudios sobre gestión cultural han reflexionado ampliamente sobre el rol del Estado en sus acciones tendientes a potenciar y viabilizar las prácticas artísticas de una comunidad. Rubens Bayardo (2001) sintetiza dos modos de representar las relaciones entre arte y Estado. Muchas veces, el primero es visto idílicamente como

el espacio de la creatividad, la expresión y lo simbólico, situación que convierte al Estado en un agente coercitivo que descarga sobre las artes sus principios de eficacia y rentabilidad. Por el contrario, si las prácticas artísticas se conciben como un sector productivo más, el rol del Estado es encausarlas y ser el mediador de dicha producción con el resto de la sociedad. Bayardo subraya que las artes de por sí gozan de prestigio, se celebra habitualmente su oscuridad inaccesible, así como su aura intocable, todo lo cual no hace más que reproducir cánones académicos y desigualdades, motivo por el cual sería perentoria la intervención del Estado. Ahora bien, cabe preguntarse qué márgenes de maniobra tienen los teatristas en la mediación del Estado en la comunicación de las obras de arte hacia el resto de la sociedad. A su vez, es posible desconfiar de la división tajante entre agentes independientes y agentes del Estado en aquellos casos donde las propias figuras del teatro independiente ocupan roles centrales de la política pública.

En una clave más amplia, Matías Zarlenga (2016) ha señalado la importancia de imaginar nuevos marcos y políticas de creatividad cultural que trasciendan el sesgo economicista con que habitualmente éstas son proyectadas e implementadas. Para ello, propone el desafío de identificar ejemplos empíricos de buenas prácticas de creatividad cultural, -nuevos escenarios y dinámicas no orientadas a fines económicos, experiencias de participación pública, marcos y configuraciones institucionales- con el objetivo de llegar a una base de acuerdos y diseñar nuevas políticas culturales públicas de creatividad (Zarlenga, 2016: 5-8). En cierta forma, el presente trabajo se inscribe en esta agenda de investigación, en la medida que, además de realizar un aporte a la sociología del arte, también tiene por objetivo analizar y realizar un balance sobre una política pública orientada a la creatividad artística.

#### **1.4 Enfoques teóricos de la sociología del arte**

Pierre Bourdieu y Howard Becker son dos referencias inestimables en la sociología del arte al fundar cada uno tradiciones bien diferentes de abordaje en este campo. Bourdieu, desde una matriz marxista estructuralista y heredero del objetivismo de Durkheim, entiende las artes como un *campo* con relativa autonomía de las demás actividades sociales, en el cual se disputan posiciones de poder. En contraste, recuperando los aportes del interaccionismo simbólico norteamericano,

Howard Becker entiende las artes como cualquier otra actividad de la vida social, donde se requiere la acumulación de varios tipos de trabajo que funcionan cooperativamente, enfatizando la construcción cotidiana del mundo social por parte de los agentes. En este apartado, se expondrán las principales propuestas de ambos sociólogos, señalando los potenciales y límites de sus teorías para nuestro estudio.

#### **1.4.1 La teoría de los campos de Pierre Bourdieu**

Para la sociología del arte de Pierre Bourdieu, en continuidad con el pensamiento de Max Weber, la sociedad se organiza según campos autónomos de actividad humana, entendidos como esferas de prácticas sociales que determinan valores compartidos y el interés en torno a un tipo de capital específico. En este marco, las artes se organizan bajo la forma de campos artístico con relativa autonomía de regulación en oposición a demás instancias de legislación de bienes simbólicos (2010: 85) y en la medida que ponen en juego un interés común a sus miembros, quienes comparten conocimientos y el reconocimiento de reglas de juego (1990: 135-136).

La estructura de un campo es el estado de la relación de fuerzas entre los agentes que intervienen en él, un espacio de lucha donde entra en acción la violencia legítima de la autoridad. Aquellos que en este marco monopolizan el capital, es decir, el fundamento de la autoridad, se inclinan hacia estrategias de conservación, mientras que los que disponen de menos capital, apuestan a estrategias de subversión y herejía. Todos los comprometidos en el campo tienen por interés común sostener la creencia en el valor del juego (1990: 136-7). Este campo de producción de bienes simbólicos a su vez está estructurado en dos partes: el *campo de producción restringida* como sistema que produce los bienes destinados objetivamente a los productores de bienes simbólicos, y el *campo de la gran producción simbólica*, organizado en vistas a no productores. Mientras el segundo campo se rige por la ley de la competencia para conquistar el mayor mercado posible, el primero crea sus propios criterios de evaluación y obedece a la ley fundamental de competencia por el reconocimiento propiamente cultural otorgado por los pares, que son a la vez competidores y clientes privilegiados (2014: 90). El grado de autonomía de un campo se mide por su capacidad de imponer sus propias normas y criterios de evaluación de sus productos donde se compita por la “legitimidad cultural– es decir,

la consagración propiamente cultural—” Por lo tanto, mayor es la autonomía de un campo cuanto mayor es la diferenciación entre los productores jerarquizados por el afluente de público y los productores jerarquizados por las evaluaciones propiamente culturales (2014: 91-92). Ya que “todo acto de producción cultural implica la afirmación de su pretensión a la legitimidad cultural” (2014, 92), para Bourdieu la motivación crucial que comparte toda producción artística es ubicarse en la posición central del campo.

Muchos de estos aportes nacen del trabajo empírico realizado por Bourdieu sobre el campo literario francés de finales del siglo XIX, reunido en *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. En el Preámbulo del volumen, Bourdieu opone el trabajo del sociólogo al de los filósofos y críticos, quienes colocan a las artes en un territorio de excepción por su carácter sagrado, singular e inefable, y les blindan a las ciencias sociales la posibilidad de abordarlas. Puntualiza que, para la filosofía, el análisis sociológico descrea de la especificidad de una obra, vuelve relativo su valor estético y entra indefectiblemente en complicidad con los artistas mediocres. Para Bourdieu, se tratan de prejuicios que él mismo discutirá a través de un trabajo analítico que recupere por igual las determinaciones causales y estructurales propias del trabajo sociológico, así como las particularidades de las obras y las trayectorias de los artistas, combinando a la vez lógicas de la sociología objetivista e interpretativa. De esta manera, se espera que el análisis sociológico de las obras, lejos de atenuar la experiencia estética, ampliará sus dimensiones e intensificará los sentidos que en ellas pueden leerse.

Estos puntos sintetizan, en alguna medida, el proyecto intelectual de la sociología del arte de Bourdieu, entendida como una ciencia de las obras y del campo, y no tanto una ciencia de las acciones y las prácticas, lo cual, como veremos, es más cercano al proyecto de Becker. Su enfoque sobre las artes pretendía sobre todo discutir la mirada hegemónica de Jean-Paul Sartre, para quien el artista es un sujeto que pone en juego su libertad y valores humanos para producir una obra. Bourdieu, por el contrario, enfatiza que el arte es un campo minado por luchas de poder y de prestigio, donde las posibilidades del artista están constreñidas por factores estructurales del campo y por sus propias ambiciones de legitimidad cultural. En este sentido, para Bourdieu es un error reducir la actividad del artista a un proyecto creador libre y expresivo de una conciencia irreductible (1995: 280-286).

En la primera parte de *Las reglas...*, Bourdieu realiza un análisis histórico del surgimiento del campo literario, que en muchos aspectos puede homologarse, según sugiere, con las características generales de otros campos artísticos. La primera parte del volumen se divide en tres momentos: el momento crítico en que los artistas conquistan la autonomía del campo; la emergencia de una estructura dualista entre los circuitos del arte y el dinero; el mercado de los bienes simbólicos en un campo completamente constituido, donde Bourdieu analiza el campo editorial contemporáneo.

El primer momento de la emergencia del campo se caracteriza por los esfuerzos de conquistar la autonomía frente a otras lógicas del poder, como el político y el económico. Bourdieu señala que los tiempos posteriores al Segundo Imperio Francés estuvieron signados por el desdén por los asuntos del intelecto y la educación letrada, mientras crecía el imperativo de dedicarse a profesiones que den dinero. Por otra parte, es una época donde abundan los juicios a los poetas, por lo cual las artes están permanentemente en la mira del poder político. La disponibilidad de una masa de jóvenes con educación secundaria completa y sin oportunidades de acceso a profesiones calificadas es, para Bourdieu, un factor central en lo que fue la formación de una bohemia, una capa de población que construya un arte de vivir que rechaza el modelo burgués de la rutina, pero busca los placeres refinados y consumos de tipo aristocrático, lo cual supone para este grupo emergente una llamativa ambivalencia de clase. Estos artistas trazan dos rupturas en la imaginación de sus audiencias: con el gran público proletario y con el público burgués, en muchos casos confundiendo dos capas sociales bastante distintas.

La ruptura central de los artistas será la de construir la posición del “arte por el arte”, que critica tanto el arte complaciente con la ética burguesa, en muchos casos con un afán moralizante, pero también a quienes creen que la misión del arte es hacer crítica social. Muchos de estos últimos, sin embargo, son cercanos a los escritores del “arte por el arte”. Según Bourdieu, es la pérdida en términos de dinero lo que le permite al arte crecer en valor simbólico, produciéndose así una escisión marcada entre el circuito del mercado y el circuito de las artes. Bourdieu dirá que “el artista sólo puede ganar en el mundo simbólico perdiendo en el mundo económico” (1995: 131).

En el tercer momento, Bourdieu describirá el funcionamiento regular de los campos artísticos, realizando un salto temporal a su contemporaneidad. Existen entre



las editoriales francesas, aunque la caracterización sería para Bourdieu extensible a las galerías de arte, dos tipos de ciclo de producción, uno corto y uno largo. El ciclo de producción corto es aquel ajustado a una demanda preexistente y que cuenta con publicidad, formas de comercialización fijas, expectantes de la ganancia inmediata. Por el contrario, el ciclo de producción largo apuesta por el hallazgo de nuevos artistas, la eventual valorización futura del objeto artístico y la no supeditación a la ganancia económica, lo que significa la ganancia simbólica.

En este punto, Bourdieu señala como una propiedad central del campo la producción de la creencia, entendida como aquel acuerdo tácito entre los artistas para, mediante su lucha por la legitimidad dentro campo, garantizar la creencia de que lo que allí se juega es importante. Algunas figuras –editores, galeristas, compradores de arte, críticos– se asemejan a magos, porque tienen el poder de *consagración*, el cual no proviene de una capacidad propia, sino que se asienta, según Bourdieu, en “el *desconocimiento colectivo*, que es la base del poder de la cual el mago se apropia”. Por lo tanto, “deben su eficacia mágica a toda la lógica del campo que le reconoce y le autoriza” su acción consagratoria (Bourdieu, 1995: 256).

En esta perspectiva, es ingenuo creer que el poder de consagración se explica por los caracteres de un sujeto en tanto tal, sino que siempre proviene de fuerzas propias del campo, que han colocado a un sujeto en ese rol y le infunden un poder. Por un lado, la virtud de esta definición invita a buscar los motivos estructurales por los que una figura, un rol o una institución son poderosos. Ahora bien, ya que estas razones descansan absolutamente en “la lógica del campo”, no es posible advertir razones más particulares, ligadas a trayectos personales, no necesariamente conectada a la lógica que Bourdieu describe, que de tan estructural y abstracta se hace difícil darle el espesor que merece el material empírico.

Es quizás la penetrante influencia de la obra de Pierre Bourdieu en la sociología del siglo XX la que ocasionará, luego, un rechazo rotundo. Contra el afán objetivista y estructuralista surgirán en el campo intelectual francés, por ejemplo, la Teoría del Actor-Red y la sociología pragmática con figuras como Bruno Latour, Michel Callon, Luc Boltanski, Laurent Thévenot o Antoine Hennion, quienes elaborarán enfoques diametralmente opuestos al de Bourdieu. Sin embargo, otros se interesaron por identificar los puntos problemáticos de la sociología de Bourdieu, aunque sin descartar por completo sus aportes. Tal es el caso de Bernard Lahire, coordinador de *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu: deudas y críticas* (2005),



un volumen que, en un contexto atestado de discípulos devotos y detractores fervientes, tiene por objetivo realizar un balance más equilibrado de la obra del gran sociólogo.

Para Lahire (2005), el concepto de campo no debe descartarse por completo, ya que puede ser útil para una serie de tareas de investigación sociológica, como la reflexión sobre los conflictos y las jerarquías dentro de una actividad, aunque puntualiza que ciertamente la categoría deja de lado un gran volumen de hechos sociales verdaderamente significativos. Afirma que la teoría de los campos consagra mucha energía a iluminar las grandes escenas de las jerarquías más encumbradas donde se juegan desafíos de poder, pero no indaga las conexiones de esos actores con otros espacios de la vida social, ni intenta comprender los trabajos menos visibles que también están implicados en cualquier actividad artística. Además, el campo entendido como un enfoque que calibra correctamente la tensión entre lo macro y lo micro del mundo social trae como consecuencia que dicho campo sea entendido como el único contexto pertinente para interpretar un hecho.

A su vez, la comprensión del campo como estructura objetiva exterior que sirve de escenario donde los artistas juegan sus batallas vuelve borrosa la capacidad de agencia de los actores. Cuando el campo aún no está constituido, Bourdieu explica, por ejemplo, que todavía los “mecanismos objetivos inmanentes a la lógica del campo residen en su mayor parte en las disposiciones y acciones de los agentes” (1995: 175). Es decir, en su concepción, cuando las cosas pasan a ser estructura, dejan de estar en manos de los agentes. Este tipo de comprensión no permite alumbrar qué ocurre, por ejemplo, con las decisiones de las jerarquías de un campo, como serán por ejemplo los jurados analizados en esta tesis, ya que esas decisiones podrán entenderse como repeticiones mecanizadas de reproducción, y no como instancias agentivas.

Por otra parte, en *Las reglas de arte* es notoria la afinidad tácita de Bourdieu con las concepciones de los artistas. Asistimos a un Bourdieu que admite que las novelas denostadas por Flaubert se caracterizan por su “romanticismo edulcorado”, y que las grandes editoriales efectivamente “propicia(ba)n la expansión de un arte comercial, directamente sometido a las aspiraciones del público”. No será este el único caso donde Bourdieu dé a entender que los objetos de arte son inherentemente más complejos y realizados con más inteligencia que los demás, o que las

producciones masivas simplemente están “sometidas” a los designios de las audiencias.

En la misma dirección, Lahire puntualiza que, en sus primeras obras, Bourdieu le llamará “legítima” a la alta cultura, y con el paso del tiempo, simplemente “universal” a la tríada formada por Arte, Escuela y Estado, llegando incluso, por ejemplo, “a fundamentar en la objetividad la superioridad de las pinturas de vanguardia coincidiendo, por otro camino, histórico y sociológico, con aquellos juicios legitimistas que él mismo trabaja para criticar.” (Lahire: 2005, 15). De hecho, lo mismo sucede en *Las reglas del arte* cuando Bourdieu hace foco en Flaubert, quien supo “utilizar plenamente todos los recursos inscritos en el espacio de los posibles que, como una lengua o un instrumento de música, están a disposición de cada uno de los escritores como mundo infinito de combinaciones posibles contenidas en estado potencial en un sistema finito de imposiciones” (1995: 156). El talento del escritor no se explicaría por un genio individual, sino por su maestría para comprender el campo y utilizar con astucia los elementos disponibles en él. Lejos de quienes temían que la sociología de Bourdieu pudiera relativizar el valor de las artes, por el contrario, simplemente proporcionará, como decía Lahire, argumentos históricos y sociológicos para llegar a las mismas conclusiones.

La atención que Bourdieu dirige hacia Baudelaire y Flaubert se debe a que las considera figuras modélicas de la concepción del arte que le interesa conceptualizar. De este modo, su ponderación de estos escritores tiene consecuencias heurísticas, porque cabe dudar de hasta qué punto las concepciones del “arte por el arte” eran dominantes, o si es que sólo se trata de aquella que Bourdieu ponderó esta concepción a través de los escritores que él mismo admira. En este sentido, lejos de la concepción de Williams (2009) que invita a mirar lo dominante, lo emergente y lo residual, la atención de Bourdieu se posa solamente en las figuras centrales del canon literario francés –como señalaba Lahire (2005)– y no en los escritores periféricos, a quienes, como dijimos más arriba, cataloga una y otra vez con el mismo juicio con el que ya habían sido condenados por los artistas que a él le interesan, produciendo objetos ingenuos, superficiales, adictos a la opinión del público.

En su ya clásico estudio sobre la formación de la clase obrera en Inglaterra, Edward P. Thompson (2002) advertía problemas del mismo orden: los intelectuales juzgan y condenan al olvido a aquellos grupos que ya su propio contexto ha juzgado y condenado indefectiblemente al olvido. Por ello, Thompson priorizaba la tarea de

“rescatar al pobre tejedor de medias, al tundidor ludita, al ‘obsoleto’ tejedor de telar manual, al artesano ‘utópico’”, todos aquellos que no se articularon a las nuevas formas de producción y quedaron en un cono de oscuridad en las reconstrucciones históricas del surgimiento del capitalismo. Dice Thompson que “es posible que sus oficios artesanales y sus tradiciones estuviesen muriendo” pero “ellos vivieron en aquellos tiempos de agudos trastornos sociales, y nosotros no. Sus aspiraciones eran válidas en términos de su propia experiencia; y si fueron víctimas de la historia, al condenarse sus propias vidas siguen siéndolo” (Thompson, 2002: 5). Por lo tanto, es tarea central del trabajo intelectual comprender el sentido de las prácticas para los propios actores, por fuera del sentido que los que ganaron quisieron imponer sobre ellos, lo cual exige la agudeza permanente para calibrar hasta qué punto los juicios realizados hacia las prácticas marginales no están determinadas por los juicios que los actores hegemónicos han declarado. En este sentido ¿Qué tan lejos está *Las reglas del arte* de Bourdieu ser una sociología de “los que ganaron”? Si bien esta tesis define su objeto en torno a los seleccionados por un evento de premiación, intentaré dar cuenta de los otros territorios que forman el campo y que no están exentos de vitalidad y complejidad por el hecho de no integrar necesariamente un panteón.

Por último, cabe realizar una última observación sobre la sociología del arte de Bourdieu. Cuando el autor habla de arte, en ocasiones parece hablar del arte plástico, y luego de todas las ramas del arte. Por ejemplo cuando describe los ciclos de producción (1995: 215), el ciclo de producción corto se ajusta más al mercado de editorial, y el ciclo de producción largo parece ser más propio del arte plástico. Ahora bien, en varias ocasiones hablará indistintamente de arte, lo cual puede generar confusiones, pero él mismo se encarga de aclarar, al caracterizar las editoriales, que no vale la pena explicar el caso de las galerías de arte, ya que a grandes rasgos son formaciones “homólogas” (1995: 220). En este sentido, la igualación entre actividades artísticas diferentes, si bien puede resultar una hipótesis sugerente, también puede conducir a interpretaciones apresuradas. En este sentido, se trata de una concepción impensable, por ejemplo, en la propuesta de Becker, donde cada arte es un mundo con una coordinación de acciones particular. Por lo tanto, las cosas que de ellos pueden decirse de forma genérica son solamente unas pocas lógicas aplicables a todo el mundo social, ya que para Becker las artes de por sí no guardan una especificidad.

### 1.4.2 La sociología interaccionista del arte de Howard Becker

Howard Becker (1982) propone la categoría de *mundos del arte*, como grandes conjuntos de personas y acciones que intervienen de forma coordinada para lograr la eficacia y la continuidad de un tipo de producción artística. Mientras algunas acciones de un mundo del arte son percibidas por los actores como específicamente artísticas – como ser la composición y la ejecución en piano de una pieza musical–, otras son entendidas como acciones soporte –el cobro de entradas en un concierto, la limpieza de la sala, la manufactura del instrumento. Becker enfatiza la variedad de acciones necesarias para que cada mundo del arte tenga existencia: instituciones donde aprender habilidades y técnicas, la manufactura de instrumentos y soportes materiales, una audiencia que sostenga una respuesta emocional y racional, leyes que garanticen la realización de ese tipo de arte y hasta personas que produzcan un discurso que declare la importancia de dicha actividad.

De este modo, los mundos del arte necesariamente tienen límites difusos que, según puntualiza Becker, no vale la pena definir con precisión. Por el contrario, su propuesta invita a indagar para cada caso cómo se organiza la división de tareas en torno a la enseñanza, el aprendizaje, la producción, ejecución, distribución, circulación y consumo de las obras artísticas.

En contraste con la sociología de Bourdieu, que entiende el arte como el territorio por excelencia donde se disputa el capital simbólico de clase social, para Becker las prácticas artísticas son, *a priori*, iguales a cualquier otra actividad constituida por el trabajo humano y no debe asignárseles un carácter especial. Al comparar ambos enfoques, llama la atención que un autor enfatice las posibilidades de eficacia del trabajo y las redes de producción de las obras, es decir, la cooperación entre las acciones de los artistas, y, en el caso de Bourdieu, la lucha, la dominación y el afán permanente de distinguirse de los demás.

Al tomar por objeto un evento de premiación artística, la tradición bourdiana parece adecuarse mejor porque las premiaciones necesariamente implican competencia. Sin embargo, el excesivo énfasis en la dominación y la competencia de las artes, que señalaban críticamente Heinich y Lahire, suscitan la pregunta por las posibilidades de agencia de los actores sociales y la aparición de sentidos más variados inscriptos en la actividad artística. Asimismo, la concepción beckeriana de los hechos sociales como una serie de acciones coordinadas, invita a asediar una

premiación en función de qué acciones y qué actores sociales deben participar para lograr la inercia del evento.

Quizás el elemento específico del mundo del arte, señala Becker, sea fundar una actividad donde se entienda que existen personas que tienen un *talento*, es decir, algo que los vuelve especiales a los ojos de los demás. Estas personas están dotadas para crear objetos que tienen un carácter igualmente especial, que no pueden igualarse al ornamento, lo industrial o lo natural. Para ello, Becker explica que esta concepción nace durante el Renacimiento, donde aparecen contratos con pintores en los que, crecientemente, se aprecia menos el costo de los materiales y más el hecho de que sólo intervenga en la pintura el artista concebido como talentoso, con quien se firma el convenio.

Este aspecto es central para pensar las artes, un territorio de la vida social donde cobra gran relevancia y un valor inusual la *singularidad* de una persona o una obra. Si bien Bourdieu tiene en cuenta la singularidad del artista, motivo por el cual le dedica a Flaubert gran parte de su estudio, es cierto que hace descansar dicha singularidad en elementos exteriores al propio Flaubert, inscriptos en resortes abstractos del campo que funcionarían de forma un tanto mecánica. Justamente, el problema que tienen las ciencias sociales frente a las artes es cómo lidiar con la singularidad que está en la base misma de cómo son entendidas.

En este sentido, de todas las formas que tiene el teatro de poner en juego la singularidad de los artistas, ciertamente una de las más interesantes y complejas de pensar es la actuación. Al igual que la voz en el canto, la actuación, además de muñirse de procedimientos técnicos, indefectiblemente tiene como materia prima el cuerpo, sus dimensiones, el color de piel, la expresividad, la forma de hablar, desde trazos muy generales hasta detalles más pequeños. Estos elementos no son inocuos, sino que previamente fueron significados por el propio actor o actriz, ya que son las cosas con las que vive fuera del mundo del arte y que están inscriptas y en permanente diálogo con su biografía personal. Mientras un violinista puede cruzar de un género a otro con el aprendizaje de las técnicas adecuadas, los actores y actrices no pueden jamás, para bien o para mal, desembarazarse de su cuerpo histórico. En consecuencia, en algunos casos su trabajo técnico estará muy vinculado a quitarse o mitigar modalidades incorporadas en su vida personal. Sin embargo, en otros casos, son esas modalidades las que le permitirán hacer cosas que ninguna otra persona de su entorno inmediato podría hacer.

A su vez, esto no significa, cabe remarcarlo enfáticamente, que el talento de los actores resida en, simplemente, “hacer de sí mismos”. Siguiendo a Becker, los artistas son quienes, a través de su acción, hacen que un objeto que podría ser común –un lienzo manchado– sea una obra de arte. Al respecto, Becker recuerda el caso de Duchamp, quien, consciente de esto, dibujó un bigote sobre una lámina de la Gioconda, o firmó sobre la piel de una persona, para provocar la pregunta de qué cantidad de trabajo tiene que hacer un artista para que un objeto cambie de estatus y pase a ser arte (Becker, 1982). En un sentido similar, los actores no presentan simplemente su cuerpo biográfico, sino que realizan sobre él una serie de acciones que hacen que su presencia frente a los demás sea artística. Claro que también en el teatro, con la aparición del biodrama o la estética de la no-actuación, se pone en juego la idea de que el carácter artístico no estaría dado porque los actores realicen un salto sustantivo en su forma de accionar, sino porque hay un público del otro lado que los mira con ojos de espectadores.

Los modos en que cooperan las acciones de un mundo del arte no se inventan cada vez, sino que existen *convenciones* (Becker, 1982: 28-29), una serie de acuerdos previos sobre los cuales apoyarse y que permiten ahorrar tiempo y trabajo. La categoría incluye también los rasgos rutinizados de las propias obras de arte, lo cual es una definición de convención más cercana a la de Williams. Estas convenciones son un elemento central para nuestro trabajo porque en función de la adhesión o disidencia a lo que en un momento de la actividad se entienda por convención es que pueden delimitarse los motivos por los que un elenco u otro es premiado.

Al igual que Bourdieu, Becker también es consciente de que los mundos del arte se caracterizan por producir la *reputación* de obras, escuelas, artistas (1982: 351-372). Ahora bien, en el caso de Becker, se enfatiza más que el valor surge de la mirada de quienes le asignaron ese valor en el marco de “procesos reputacionales”, y no prioriza tanto a las características propias del objeto. De hecho, en muchos casos será el autor, las instituciones y otro tipo de circulaciones las que le otorguen reputación a una obra más allá de lo que el objeto en sí posee.

Por otro lado, fuera de los mundos del arte, en su clásico *Outsiders*, Becker (2009) propone el concepto de “carrera” para pensar los tránsitos que realiza un sujeto en su participación cada vez más intensa en una actividad social. Mientras en sus primeros años Becker se había interesado por la carrera profesional de los médicos, más adelante utilizará este concepto para explicar la carrera de los

“desviados”, aquellas personas que realizan acciones que no coinciden con las expectativas de las normas sociales. El concepto de “carrera” pretende incluir tanto los hechos objetivos de la estructura social en juego como “los cambios en el punto de vista, las motivaciones y los deseos del individuo” (Becker, 2009)

A su vez, esta perspectiva sugiere no confinar el interés sólo a los casos de aquellos que llegaron a las metas que al investigador le interesan –en el caso de Becker, los “desviados puros”– sino también aquellas carreras que mantienen vínculos más esporádicos con la actividad observada (2009: 43-44). Este detalle resulta esencial para analizar una actividad como el teatro independiente tucumano, donde muchos de sus realizadores mantienen una relación no profesional con el mismo. A diferencia de Bourdieu, quien se interesa más en las trayectorias de quienes llegaron a los lugares consagrados, la perspectiva de Becker sugiere asediar un mayor arco de casos. Del mismo modo, el hecho mismo de recibir un premio podrá significarse formas muy distintas en un caso u otro, en algunos quizás más ligados a la consagración y el acceso a los lugares jerárquicos del campo y en otros dotando al premio de otro significado que trasciende lo previsto por el premio.

Por otra parte, si bien Becker incluye en su análisis el poder y el control social, prioriza el lugar del “placer” en las derivaciones de una carrera (2009: 60). En específico, en el caso de los fumadores de marihuana, el placer obtenido no es mecánico ni inmediato, sino que el sujeto debe “aprender” a sentir placer. Para ello, sus disposiciones psicológicas personales no son suficientes, y sólo sentirá placer mediante las interacciones con otros fumadores más experimentados. En el caso de los músicos de jazz, Becker también explora el placer, que en este caso ocurre cuando pueden tocar el tipo de música que a ellos más les atrae y evitar ajustarse a los pedidos del público. El énfasis que hace Becker en el placer de los sujetos resulta de gran interés en esta investigación, ya que también permite matizar el enfoque habitual de inspiración bourdiana que interpreta las motivaciones de los artistas como gestos encubiertos de llanos deseos de distinción y adquisición de prestigio. A su vez, en la carrera del fumador de marihuana, ésta genera placer en distintos sentidos según los diferentes momentos de la carrera.

Si llevamos a fondo la imaginación sociológica que habilita la propuesta de Becker, no sólo el momento de actuar o la producción teatral, sino el propio hecho de recibir un premio puede entenderse en términos de un placer que quizás exceda las ambiciones de distinción. Entender el premio como productor de placer y no de



distinción puede habilitarnos también a precisar mejor las diferencias que el premio puede imprimir según los momentos por los que el teatrista está pasando; a saber, no será lo mismo la recepción del premio para quienes recién inician su carrera teatral como en quienes tienen trayectorias más extensas.

### **1.5 Estudios sociales sobre prácticas artísticas**

Como señala Marisol Facuse (2010), el estudio de las artes como un dominio específico de la sociología ha sido vastamente desarrollado en Europa y Estados Unidos, pero escasamente en América Latina. Si bien la sociología latinoamericana ha ido multiplicando sus focos de atención a lo largo del siglo XX, las artes quedaron fundidas en conjuntos amplios como “cultura y sociedad”, “estudios culturales”, “consumos culturales”, al ritmo que la filosofía, la estética y la historia fueron reservando para sí la hegemonía sobre las artes como su objeto de estudio. En gran medida, este trabajo se enmarca en el proyecto que propone Facuse de fundar una sociología del arte latinoamericana.

Este panorama complejiza el trazado de una serie sistemática y unitaria de antecedentes locales, ya que estos están dispersos en disciplinas variadas y mezclados con enfoques que poco tienen que ver con las preguntas de la sociología. Por un lado, se encuentra aquella literatura proveniente de la crítica teatral y los estudios semióticos del teatro. Luego, ocupan un lugar destacado una serie de trabajos donde el teatro local y su historia son analizados con un fuerte anclaje social, como son los casos de Osvaldo Pellettieri (2001, 2006, 2007) y Karina Mauro (2006, 2010, 2011a, 2016). En tercer lugar, se bosquejarán algunas investigaciones empíricas sobre artes corporales realizadas desde la antropología en el ámbito local, sobre todo en lo que refiere al aprendizaje de la danza y el teatro. Por último, se enumerarán los aportes provenientes de la sociología de la evaluación artística condensados en estudios recientes realizados fuera de nuestra región.

En cualquier abordaje al teatro, la teoría y crítica teatral conforma una primera y abundante bibliografía de consulta, aunque exija *per se* una reflexión detenida por ser un género discursivo que integra el propio campo. Siguiendo a Becker, la crítica y los estudios sobre teatro conforman una parte del mundo del arte del teatro, ya que su acción coopera en producir un discurso para dotarlo al teatro de



valor. Por lo tanto, sus intereses están más vinculados a sostener el interés en la actividad que a los intereses más propios de la sociología.

En los primeros años de nuestro siglo, la crítica teatral en la Ciudad de Buenos Aires se propuso realizar un viraje en vistas a “devolver el teatro al teatro” (Dubatti, 2002), es decir, explicar el hecho teatral en su especificidad y no en dependencia de la marca autoral, ideas filosóficas o contextos históricos que mecánicamente incidan en los espectáculos. En este sentido, se destacan los aportes de Jorge Dubatti con las nociones de *acontecimiento convivial* (2007) que otorga valor a todo lo que ocurre en el momento mismo en que el teatro se despliega; la recuperación de la noción de *poíesis* (2010) para asediar la materialidad de una estética; la comprensión del teatro como *experiencia de la pérdida* (2014) que subraya el carácter efímero de lo mostrado y cómo este carácter se coloca por encima de cualquier otro relato en la expectación. En aras de superar los análisis individuales y fundar una disciplina sistémica, propuso integrar una serie amplia de producciones escénicas en sus posibilidades significativas en análisis sincrónicos y diacrónicos, diseñando los preceptos del Teatro Comparado (2008).

Sin embargo, el inmanentismo estructural y el interés hermenéutico por marcar la diversidad y las diferencias entre las poéticas, pone en evidencia los límites de los aportes de esta nueva crítica para abordar al teatro desde la sociología de la cultura. La concepción patrimonial de las obras teatrales, el asedio a la singularidad de cada una de ellas y el rol pedagógico y tutelar con el que se concibe la crítica teatral dirigidas a los menos expertos, constituyen problemas nodales que colocan a este corpus bibliográfico muy lejos de los intereses de esta investigación. Actualmente, la teoría y crítica teatrales buscan solaparse y neutralizar su ligazón determinante con la posición de locución, los intereses y tareas precisas que en el campo teatral desempeñan sus autores principales. Es evidente que los postulados de Dubatti se orientan a afirmar una nueva posición como crítico en el campo, caracterizado por una actitud ecuménica y celebratoria de la diversidad escénica. Toda producción teatral, en esta perspectiva, será pasible de colocarse en una red y de estimular una hermenéutica infinita del crítico. Ya que las obras de arte no existen sólo como textos, sino inherentemente afectadas por el sistema de relaciones sociales en que se insertan (Bourdieu, 1978: 135), la crítica teatral, por integrar este sistema, tiene dificultades serias e intereses tenues en objetivar dichos factores.

De todos modos, caben señalar algunos estudios provenientes de la crítica teatral argentina que han abordado la actividad como un campo signado por disputas en torno a la definición del valor estético (Díaz, 2008; Vicens, 2008) o se interesaron por recuperar la mirada de directores y dramaturgos frente a las instancias de premiación (Aisemberg, Salzman, 1999; Pellettieri, 2000). Estas inflexiones evidencian que la crítica teatral es consciente de los límites de su enfoque para abordar los condicionamientos, tensiones y prácticas que movilizan la realización de una poética.

Entre los estudios académicos más recientes sobre teatro, se destaca el trabajo de Karina Mauro por hacer foco en las prácticas y técnicas de actuación como el nudo central de la actividad. Mauro (2011b) realizó un extenso estudio sobre las técnicas y poéticas de actuación en la Ciudad de Buenos Aires, señalando los problemas y límites aún existentes para reflexionar sobre su especificidad. Trascendiendo las habituales perspectivas semióticas, el trabajo de Mauro ofrece herramientas para caracterizar la poética teatral ubicando en el centro a los propios actores, ajustando las estrategias analíticas a la materialidad que efectivamente ocurre en los escenarios. Mauro (2016) se interesó además por trascender la mirada que ubica al actor como un artista puro en vistas a entenderlo, además, como un trabajador, y de este modo dar cuenta de las condiciones laborales, salariales y organizativas en las cuales se desempeña su actividad en el ámbito porteño.

Recientemente, varios jóvenes investigadores se abocaron desde la antropología al estudio de las prácticas de aprendizaje de las artes corporales, a saber, la danza y el teatro. Santiago Battezzati (2017) desarrolló observaciones etnográficas en conocidos estudios de teatro de la Ciudad de Buenos Aires que le permitieron explicar de forma pormenorizada los usos discursivos y gestuales de que se valen los maestros para lograr que los estudiantes forjen “una forma de ver, pensar, sentir, hacer y querer hacer teatro” (2017: 96), sobre todo en dos estilos: el realismo y el teatro de estados. En paralelo, Mariana del Mármol (2016) investigó estos aprendizajes en la ciudad de La Plata, focalizándose en las experiencias y representaciones sobre el cuerpo.

Por otra parte, otra serie de trabajos se han abocado a investigar la producción cultural en las provincias argentinas poniendo de relieve las tensiones entre el centro ubicado en Buenos Aires y las periferias del campo de producción cultural. Al respecto, Julia Kejner (2017) actualmente investiga la historia reciente de la

producción audiovisual de la Norpatagonia indagando los potenciales y limitaciones de las formas de organización de los audiovisualistas, sus alianzas con otros sectores y sus vínculos problemáticos con el Estado. Por su parte, los estudios históricos de Pablo Fasce (2014) han explorado la acción de dinamizadores culturales en el ámbito plástico de la provincia de Jujuy, descubriendo nuevos sentidos posibles a la idea de modernidad artística.

Por último, la sociología de la evaluación artística conforma un corpus sumamente interesante ya que permite abordar en específico el trabajo que realizan críticos, jurados y otros intermediarios de la producción cultural, todos ellos piezas centrales en los circuitos de adición de valor a las obras. Ciertamente, se trata de un enfoque escasamente desarrollado en nuestra región, motivo por el cual este trabajo propone abrir una dimensión poco explorada en los estudios sociales sobre arte.

Algunos estudios se han abocado en particular a los especialistas del campo de producción cultural, analizando cuál es el trabajo que realizan para otorgar valor a una obra. En el ámbito norteamericano, Phillipa Chong (2013) ha estudiado el caso de quienes reseñan libros de ficción en periódicos, indagando qué tareas hacen para que sus críticas ganen en objetividad. Luego de entrevistar a treinta críticos, Chong puntualiza las estrategias empleadas para evitar “contaminaciones” tanto de su subjetividad como del mundo exterior en el trabajo de escribir críticas. Por su parte, la canadiense Marian Misdrahi (2015) ha indagado el caso de otros especialistas del mundo del arte, los jurados de artes visuales. En su caso, realiza una etnografía de las reuniones de un grupo de jurados de un concurso y modeliza los tipos de argumentos utilizados para evaluar obras de arte.

Luego, ubicada en el ámbito francés, resulta útil para nuestro caso el análisis de Émilie Saunier (2015) sobre la trayectoria artística de la escritora belga Amélie Nothomb, el cual constituye un buen ejemplo para entender cómo se articulan las estrategias del artista y los impedimentos contextuales. En este sentido, en vistas a sintetizar factores diversos, Saunier propone una definición de “trayectoria artística” como aquella evolución de posiciones de un artista en la intersección de impedimentos contextuales (los mecanismos de reconocimiento de un momento determinado, las modalidades de acceso al campo, los contextos de acción del artista), disposiciones incorporadas y recursos individuales (2015: 115).

Uno de los balances más interesantes de este panorama puede encontrarse en el trabajo de Beljean, Chong y Lamont (2016), quienes destacan el reciente

resurgimiento del interés por las prácticas de evaluación y sugieren algunas pistas para desarrollar una sociología pos-bourdiana de la evaluación en el campo de producción cultural. Para nuestro trabajo, sobre todo se destaca el aporte de que en los procesos de evaluación no se ponen en juego solamente acciones de reproducción de la estructura social y mantenimiento de posiciones de poder. Investigaciones empíricas han demostrado que en las prácticas de evaluación, los jurados movilizan también elementos emocionales e intereses de aportar al crecimiento del conocimiento en un determinado campo. A su vez, también entran en juego los *self-concepts*, es decir, las imágenes que los evaluadores tienen de sí mismos y monitorean para proyectar en su práctica de evaluación. Entonces, los especialistas pueden llegar a tomar ciertas decisiones porque imaginan que tal o cual elección es similar a lo que ellos son. Por último, en consonancia con los estudios de Hennion y Bezenry, sugieren traer de vuelta al centro de la escena a los objetos de consumo cultural. De este modo, las obras de teatro a evaluar no serían solamente la cristalización de un lenguaje teatral, sino un objeto autónomo con el cual los especialistas se vinculan activamente desde el gusto a la hora de evaluar (Beljean, Chong, Lamont; 2016)

### **1.6 La economía del prestigio: hacia una historia cultural de las premiaciones**

En el año 2005, el sociólogo norteamericano James F. English publicó *The Economy of Prestige: Prizes, Awards and the Circulation of Cultural Value*<sup>3</sup>, una ambiciosa investigación que traza la historia de las premiaciones culturales en occidente, desde la Antigua Grecia hasta nuestros días, revitalizando un enfoque económico de la cultura y recuperando con algunas reservas el proyecto sociológico de Pierre Bourdieu. Este volumen constituye un antecedente central para nuestra investigación, así como una propuesta que plantea algunos matices y aportes para revisar positivamente los aportes del sociólogo francés.

Si bien los concursos y las premiaciones son prácticas de larga data, English parte de la sugerente constatación de que éstos experimentan una frenética proliferación desde los primeros años del siglo XX, con los Premios Nobel como puntapié inicial, para dar lugar a la situación actual, donde prácticamente todos los

---

<sup>3</sup> Las traducciones de las categorías y citas directas son mías. Agradezco a Marina Moguillansky por facilitarme el acceso a esta bibliografía.

campos de la producción cultural tienen una gran cantidad de premios, desde las artes tradicionales hasta el cine pornográfico, el periodismo o los cortes de pelo. English señala que, lejos de ser un factor externo a la producción cultural, las premiaciones se constituyeron en un elemento central del campo de producción cultural en lo que atañe a la producción de valor.

English admite las falencias de la teoría cultural de Bourdieu, pero señala su importancia rotunda por ser el único sociólogo que verdaderamente se ha preguntado por los funcionamientos económicos de la cultura. Esto no supone las relaciones de la cultura con el dinero, que también serán importantes, sino aquellos aspectos en que el campo de producción cultural funciona con mecanismos homólogos a la economía. Para ello, recuperará fundamentalmente los conceptos de *campo* y *capital*, como categorías útiles para explicar aquellos funcionamientos donde un elemento pueda transformarse en un *activo* o un *recurso* para obtener ganancias o beneficios (2005: 8-9).

Ahora bien, a diferencia de Bourdieu, para English será fundamental el entrecruzamiento entre campos y una concepción que no les asigne límites tan estrictos. De este modo, señalará que es la reconfiguración en los vínculos entre los campos político, social y cultural los que provocaron la actual preponderancia de las prácticas de la premiación. Al respecto, English sugiere que la división clásica entre el mundo artístico y el comercial oscurece el panorama más que aclararlo. La imagen de “un campo de batalla donde las fuerzas del arte genuino defienden con sus armas de capital simbólico puro una pequeña franja de terreno ‘independiente’, frente a las fuerzas imperiales del comercio (o lo políticamente correcto)” (English, 2005: 11) es falsa. En este sentido:

No hay algo así como una perfecta autonomía o segregación de varios tipos de capital, de modo que uno ocupe una zona o margen de “pura” cultura donde el dinero, la política, la celebridad periodística, las conexiones sociales o las ventajas de género o étnicas no signifiquen nada, o de modo que uno pueda adquirir un capital económico que esté libre de toda implicación en las economías social, simbólica o política. (English, 2005: 10)

Más bien, deberíamos pensar en un juego que está siendo jugado en todos los puntos del campo de producción cultural, una zona de mercado de contacto completo (2005: 11) y de permanente “intraconversión de capitales”, cuyos agentes centrales son, a todas luces, las premiaciones (2005: 10). Esta redefinición de la teoría de los campos de Bourdieu será de verdadera utilidad para pensar el significado de los

premios para los actores, así como los circuitos que la Fiesta Provincial pretende generar.

Para English, los premios ocasionan en los mundos artísticos una paradoja habitual: por un lado, los artistas comparten cierta *familiaridad* hacia el hecho de premiar las obras, los talentos y los genios artísticos; sin embargo, al mismo tiempo, despiertan la *extrañeza* y el rechazo por entenderse como modalidades que nada tienen que ver con los valores del arte, ya que imprimirían a la actividad el afán de éxito, el estrellato de las figuras y la lógica de la competencia (2005: 3). Al mismo tiempo, en el marco de este entrecruzamiento de campos, English puntualiza que la acción de premiar se vio profundamente transformada desde que ésta mantiene una presencia permanente en la televisión y la cultura de masas. (2005: 23) Esto modificó profundamente las relaciones entre campo cultural y campo social, provocando que el reconocimiento artístico sea un capital social ligado a la fama y los consumos masivos. Por estos motivos, una premiación contrastaría profundamente con el *ethos* del teatro independiente que caracterizábamos más arriba, según el cual la cultura de masas es una actividad opuesta a la artística.

Una de las consecuencias más notorias de la *lógica de la proliferación* de premios en el mundo artístico es que los propios artistas entienden su trayectoria en función de los premios adquiridos. Según señala English, el hecho más señalado por el artista en una carrera es cada premio, como si fuera la única acción que vale la pena nombrar. Los agentes ligados a la circulación del campo cultural también nombran de esa forma a los artistas: “con la actuación de la ganadora del Oscar...”; “falleció el ganador del Premio Pulitzer ...” (English, 2005: 21).

¿Cómo pueden posicionarse las ciencias sociales ante este panorama? Al respecto, English señala la llamativa ausencia de un estudio serio sobre los premios en la sociología. A su vez, admite que referirse a este ámbito de la producción cultural es verdaderamente desafiante. Hay toda una literatura realizada por críticos y periodistas sobre premios, que, sin embargo, poco tiene que ver con el proyecto de crear un verdadero pensamiento reflexivo sobre ellos, ya que los propios autores de estos textos participan de las lógicas de creación de valor suscitadas por esos mismos premios, de los que muchas veces fueron jurados o artistas premiados o no premiados.

English puntualiza que los mismos problemas pueden adjudicársele a su libro, ya que nadie puede evitar participar de la economía del prestigio, del sistema de

evaluar, devaluar y valorar los objetos. Es evidente la dificultad que ostentan los premios para dirigirles un verdadero escrutinio de sus funciones y efectos. Mientras algunos señalan sus aspectos positivos –le dan publicidad a los buenos trabajos, le permiten dar pelea a los artistas débiles, permiten contextos de celebración y comunidad–, otros, en mucha mayor cantidad, enfatizan los aspectos negativos –los premios niegan la excelencia y recompensan la mediocridad, vuelven el trabajo artístico una ramplona carrera de caballos, refuerzan el elitismo de las artes. Ahora bien, son justamente, dice English, estos *maestros del desdén* quienes más aportan al frenesí de los premios, ya que todo premio necesita, para cumplir sus funciones, que existan en su campo figuras de autoridad que muestren rechazo hacia ellos (2005: 24–27).

Desde una perspectiva humanista, los maestros del desdén pueden ser grandes abanderados de la libertad y hasta entenderse ellos mismos en esos términos. Ahora bien, desde una perspectiva económica de la cultura, el encono de las figuras poderosas de un campo hacia unos pequeños objetos –premios– de los cuales, en principio, cualquiera podría apropiarse, no hace más que aumentar la cotización de esos objetos, al volver evidente que esos objetos pueden poner en peligro la hegemonía de los poderosos. De este modo, la exacerbación de discursos rabiosos hacia las instancias de premiación puede fácilmente redundar en la multiplicación de su valor.

Estas reflexiones le imponen a los estudios sobre premiaciones exigencias inéditas que vale la pena considerar en todo el trayecto de la investigación. English adelanta las críticas habitualmente esgrimidas contra los premios, motivo por lo cual el desafío de las ciencias sociales es imaginar nuevos análisis y explicaciones que trasciendan los intereses acotados de tal o cual colectivo de productores culturales.

Las observaciones de English, por otra parte, invitan a pensar el significado de los premios por fuera de la concepción tradicional de Bourdieu, donde las instituciones de consagración producen un reconocimiento específicamente cultural. La reconfiguración de los campos y la penetración de la cultura de masas son factores centrales para pensar una actividad donde los reconocimientos quizás no redunden exclusivamente en el armado de un hierático panteón de artistas. Al mismo tiempo, si bien el teatro es una actividad que requiere la co-presencia entre actores y espectadores, y no necesita de soportes digitales, guarda una similitud exacta con la actividad cinematográfica y televisiva, en las cuales se juega con gran intensidad la



producción del estrellato de las figuras. Estos aspectos deben tenerse en cuenta a la hora de analizar cómo comprenden los actores la premiación y en sus efectos más generales sobre la actividad.

En síntesis, las prácticas de reconocimiento artístico que la Fiesta Provincial del Teatro pone en juego están atravesadas por una amplia serie de problemáticas que complejizan el panorama. Por un lado, la categoría “independiente” encuentra sus límites al observar las relaciones de la actividad teatral con el Estado, y más aún en el premio que otorga la Fiesta Provincial, donde campo artístico autónomo e institución estatal presentan límites difusos. Por otra parte, la teoría de los campos de Bourdieu y la propuesta interaccionista de mundos del arte de Howard Becker ofrecen dispositivos teóricos en apariencia antagónicos, pero que pueden complementarse en un estudio más completo del poder y las estructuras, así como sobre la agencia y la cooperación. En particular, los aportes de la sociología de la evaluación artística constituyen un marco aún más ajustado para hacer foco en las prácticas con que se otorga valor a las obras, las cuales no necesariamente suponen reproducciones directas de estructuras mayores. Por último, los premios introducen de por sí problemáticas y dinámicas novedosas en los mundos del arte, las cuales son aún un desafío para las ciencias sociales. A su vez, ponen en cuestión los sentidos tradicionales de la categoría “independiente” y el arte, conectando la actividad artística con otros campos de la vida social y difuminando la claridad de sus límites.

A continuación, se analizarán los criterios de premiación de la Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán entre los años 2002 y 2017. En primer lugar, se explicarán las características básicas del evento. Luego, se analizará la orientación de las premiaciones de la Fiesta Provincial del Teatro, delimitando qué tipo de compañías son elegidas y cuáles quedan excluidas de la selección, argumentando, para ambos casos, los motivos y criterios que se ponen en juego.



## Capítulo 2

### Los criterios de premiación de la Fiesta Provincial del Teatro

En el capítulo anterior, se presentaron algunos antecedentes y problemas teóricos clave para analizar las prácticas de reconocimiento artístico en la Fiesta Provincial del Teatro. En el presente capítulo, se analizarán los criterios de premiación de la Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán, delimitando hacia qué tipo de obras o compañías se orienta el reconocimiento y, al mismo tiempo, señalando cuáles son aquellos trabajos excluidos de la selección oficial.

En primer lugar, se realizará una exposición describiendo la implementación y el funcionamiento de la Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán, desde sus inicios hasta el presente. En este trayecto, se pondrá en evidencia la complejidad de los vínculos entre teatro y Estado, así como la variedad de sentidos de la categoría “independiente”, ambos problemas revisados en el primer capítulo. En segundo lugar, se analizará la orientación de las premiaciones de la Fiesta Provincial del Teatro, en relación a las trayectorias y la tradición estética de los premiados. En tercer lugar, se analizarán las corrientes estéticas excluidas de la selección de la Fiesta: la tradición realista, el teatro de la crueldad, el teatro de humor y el teatro del interior de Tucumán. Para estos puntos, serán de utilidad algunos aportes de la sociología del arte y la sociología de la evaluación artística expuestos en el primer capítulo.

#### **2.1 La Fiesta Provincial del Teatro: una premiación oficial dirigida al teatro independiente**

La Fiesta Provincial del Teatro es un evento que comienza a realizarse en la década del '80 en distintos sitios del territorio nacional y la responsabilidad de su organización varió a lo largo de los años. En sus primeras ediciones, ésta corría por cuenta de las compañías de teatro independiente con los aportes de las direcciones de cultura provinciales, adoptaba distintos nombres según las decisiones locales y su

periodicidad variaba de acuerdo a cada provincia. El sentido de la Fiesta Provincial era elegir una obra que luego se presentaría en la Fiesta Nacional del Teatro, cuya sede fue rotativa desde sus inicios. En Tucumán, por ejemplo, se celebró por primera vez en 1994. Al crearse el Instituto Nacional del Teatro (INT) en 1997, éste se pone a la cabeza de la organización de las fiestas provincial, regional y nacional como su principal política, lo cual implicó la relativa uniformización de las fiestas provinciales, tanto en términos organizativos, presupuestarios e incluso estéticos, al establecer un modo particular de participación y elección de jurados.

Los elencos independientes de Santa Fe, Tucumán y Córdoba, por ejemplo, organizaron fiestas provinciales desde sus comienzos, y no así llamativamente CABA, el distrito de mayor producción del país, que sólo se sumó a este evento con la creación del INT. En este sentido, al parecer, las fiestas provinciales y nacionales del teatro eran estrategias de las compañías independientes de las provincias para conectarse e integrarse entre sí sin la mediación de Buenos Aires, cuya producción se caracteriza por su prestigio y su mayor dimensión en relación a otros sitios del país.

En alguna medida, el viraje en la organización centralizada del evento por parte del INT implicó la federalización y consecuente democratización del evento en términos territoriales, ya que el Instituto y sus delegaciones provinciales garantizan que las Fiestas Provinciales se lleven a cabo en todas las provincias, más allá de la disponibilidad presupuestaria y la cantidad de compañías teatrales de cada distrito. En Argentina, el presupuesto que los gobiernos provinciales le asignan a sus direcciones de cultura varía muchísimo a lo largo y a lo ancho del país, siendo CABA el distrito que históricamente destina más dinero al área de Cultura (Bayardo, 2008). Por ejemplo, en el año 2007, mientras las secretarías de cultura de San Luis o CABA ejecutaban un presupuesto por habitante que rondaba los 115\$ anuales, en Formosa, Misiones o San Juan el mismo presupuesto no superaba los \$5 (SINCA, 2010: 17) Por este motivo, el hecho de que el Estado Nacional –frente a los organismos provinciales– tome una tarea y garantice un presupuesto significa, en gran medida, la homogeneidad de una política pública en todo el territorio nacional. A su vez, el evento se realiza sin importar la cantidad de elencos inscriptos: en algunas provincias, jamás participan más de diez obras, mientras en otras hay regularmente cuarenta o cincuenta elencos en competencia.

Actualmente, la Fiesta Provincial de Teatro es un evento que dura aproximadamente dos semanas donde se presentan obras de teatro locales a precios

más bajos que durante el resto de la temporada, en vistas de volverlo un evento masivo. El último día, un jurado integrado por tres personas elige las obras ganadoras, cuyo premio es la oportunidad de participar en la Fiesta Regional y Nacional del Teatro, con el pago de viáticos y traslado. En los distritos con mayor cantidad de elencos inscriptos –CABA, Provincia de Buenos Aires, Santa Fe y Córdoba– se seleccionan tres obras, en Mendoza y Tucumán se seleccionan dos y en las demás provincias sólo un elenco ganador. Las tres instancias del evento – Provincial, Regional y Nacional– se realizan una vez al año. Sólo en la instancia Provincial las obras son premiadas y seleccionadas, lo que les permite asistir a los otros dos encuentros en los cuales, desde hace unos diez años, ya no se seleccionan obras ganadoras, y sólo ocasionalmente se entrega algún tipo de mención especial.

Desde la creación del INT, la Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán se realiza de forma ininterrumpida, con excepción del año 2001, a raíz de la crisis económica y política por la que atravesaba el país, y en el 2015, por una serie de irregularidades presupuestarias en el INT. Sin embargo, durante el 2016 la delegación provincial realizó dos Fiestas, una a comienzo de año y otra a fines de 2016 para suplir la edición suspendida del año anterior.

Entre los años 2005 y 2016, creció notoriamente la cantidad de obras inscriptas en la Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán, tanto de los espectáculos en competencia como aquellos que se inscriben “en adhesión”, no sujetos al certamen, pero con la posibilidad de presentar su puesta en este marco. El aumento de elencos participantes condujo a que en el año 2012 se determinara que las obras inscriptas no participarían directamente de la Fiesta, sino que se someterían antes a un proceso de pre-selección, con un jurado *ad hoc* encargado de elegir quince obras para competir en el certamen oficial. Esta modalidad continúa hasta el presente en Tucumán. Cabe señalar, sin embargo, que diez años antes existían ya los deseos de especializar y profesionalizar el espacio de la Fiesta Provincial del Teatro, como puede verse en las palabras de un jurado de la Fiesta Provincial que habla en nombre de la terna en el diario local:

Este jurado observa la necesidad de una selección previa para poder participar en el nivel competitivo de la muestra, ya que hubo varios elencos que no reunían las condiciones necesarias para concursar. Por un lado se alienta a una falsa competencia a quienes no toman al teatro profesionalmente; y por otro se llega a confundir al espectador. Estos grupos compiten con elencos que demuestran trayectoria, calidad y seriedad a la hora de encarar sus espectáculos. Con una

preselección se condensarían los días de la muestra oficial y se ganaría en homogeneidad de nivel.

(Diario *La Gaceta*, 14 de octubre de 2002)

Actualmente, en la Fiesta Provincial del Teatro sólo pueden participar obras de gestión independiente, aunque no siempre fue así. En el año 2005, una de las obras ganadoras en Tucumán fue *Un mundo de Cyranos* realizada por el Teatro Estable de la Provincia, lo cual generó enojo entre algunos teatristas locales que consideraban que el INT no debía otorgarle al teatro estatal un subsidio para viajar y mostrar su producción en otros lugares del país. De allí en más, el Teatro Estable de la Provincia no volvió a participar del evento, lo cual supuso en alguna medida una conquista para los teatristas independientes, considerados como los únicos protagonistas del evento. El INT reconocía así que el teatro independiente trabajaba en inferioridad de condiciones económicas con respecto al Teatro Estable. Esto evidencia además que la Fiesta paulatinamente se tornó en un evento exclusivo del teatro independiente. Actualmente, el *Reglamento para las selecciones provinciales y para la fiesta nacional del teatro* puntualiza en el Artículo 3:

No podrán presentarse elencos que dependan de organismos oficiales que perciban y/o hayan percibido una remuneración del estado nacional, provincial y/o municipal por su trabajo, a excepción de las provincias donde haya menos de VEINTE (20) inscriptos.

El año en que el Teatro Estable participó, había más de veinte inscriptos en el evento, por lo cual o bien este reglamento es posterior –en el mismo no se especifica cuándo se lo escribió– o bien el reglamento no se cumplió. Este punto del reglamento sin embargo, no deja de ser llamativo, porque en los últimos años los subsidios del INT a grupos independientes se expandieron notoriamente y son probablemente un motivo –según sugiere una jurado entrevistada– por el cual aumenta año a año el número de inscriptos al evento. Ahora bien, estos grupos sí pueden participar del evento y no consideran que esos subsidios sean una “remuneración del estado nacional”, sino un derecho que no les quita de ningún modo su status de teatristas independientes.

A partir de lo expuesto, pueden delimitarse dos objetivos principales que se ponen en juego en la Fiesta Provincial del Teatro, los cuales en algunos momentos actúan en sinergia y, en otras ocasiones, desatan conflictos al disputarse la

preeminencia de uno o del otro. Por un lado, un objetivo central del evento se remite al sentido inicial con el que comenzaron las Fiestas entre los teatristas independientes: crear una instancia donde los artistas puedan ver sus producciones entre sí y elegir la *mejor* para participar luego a escala nacional. El sentido del evento es crear un orden, una jerarquía: discutir, definir y premiar criterios de calidad estética. Por otro lado, un importante objetivo del INT –aunque también de los teatristas en muchos casos– es difundir el teatro, sobre dirigiendo el evento a personas no habituadas a circular por salas de teatro. Estos dos objetivos, orientados a hacer primar la calidad estética o la masividad del evento, se pondrán en juego de forma permanente año a año en las distintas ediciones.

## **2.2 La orientación generacional de las premiaciones**

Habitualmente las prácticas de premiación suscitan la pregunta de si existe una regla sobre cómo se administran y distribuyen los premios. El análisis diacrónico de la Fiesta Provincial del Teatro permite advertir algunos puntos comunes que sirven de inicio a indagaciones más completas sobre las incidencias de estos premios en el ámbito de la actividad teatral independiente.

El elemento generacional es en las actividades artísticas un factor clave de organización de las prácticas. Considerar las edades de los participantes de las prácticas teatrales premiadas por la Fiesta, no obstante, no es un procedimiento del todo automático, ya que al ser una actividad colectiva hay superposiciones en un mismo grupo que complejizan el panorama y obligan al investigador a precisar sus decisiones metodológicas. En los estudios sobre teatro, usualmente se priorizan a los directores y dramaturgos en el análisis de la producción, por considerarlos los auténticos autores de las obras. Sin embargo, en lugar de obtener un promedio de las edades de los directores premiados, es más conveniente atender de forma cualitativa al factor etario en el armado mismo de la compañía y cómo este factor se juega en el vínculo director-actores.

En términos generales, es habitual que en las compañías el director pertenezca a una generación anterior a la de sus actores. En estos casos, las obras son dirigidas por un maestro de actores y los alumnos son quienes actúan, o el director es una figura consagrada y convoca a actores más jóvenes o de su misma edad. Por otro lado, hay obras en que director y actores pertenecen a una misma generación de

teatristas jóvenes, su vínculo es reciente y el mismo nació de una experiencia compartida como estudiantes de teatro de un taller o de la universidad. Estas diferencias o paridades etarias en el vínculo director–actor imprimen dinámicas específicas en la producción. En el segundo caso mencionado, la legitimidad para dirigir la obra no proviene de aquella otorgada por una posición en el campo teatral en su conjunto, sino en un acuerdo más situado y propio del grupo pequeño.

Para analizar las edades y generaciones en juego en la conformación de las compañías teatrales premiadas, es posible elaborar la siguiente clasificación:

### 1. Compañías jóvenes:

a) compañías constituidas a raíz de compartir espacios de formación teatral, en talleres o en la carrera de Teatro en la Universidad de Tucumán, en un marco donde todos se desempeñaban como estudiantes. Los miembros de la compañía, por lo tanto, en términos generales no pasan los 30 años al momento de ganar el reconocimiento. En muchos casos, esta obra es el debut en el rol de director o actor. El rasgo que el director de la obra, rol que concentra muchas decisiones organizativas y estéticas de la obra, es un coetáneo de los actores y actrices. El director de la obra no es un director de sala.

b) compañías organizadas en torno a un director de entre 30 y 40 años, conocido en la actividad, que convoca para una obra a personas con las que se vinculó como docente en un taller de pocos años de trayectoria, entre 1 y 5 años. En algunos casos, el director de la obra puede ser también un director de sala.

### 2. Compañías adultas

c) Compañías con directores de segunda generación: Compañías cuyo director o directora tiene más de 40 años. En general, el director es una figura conocida en la actividad y la obra ganadora no es su ópera prima.

d) Compañías con directores de tercera generación: Compañías donde el director pasa los 50 años, ocupó o ha ocupado una cátedra universitaria, cargos estatales o la dirección de una sala independiente. El director tiene una trayectoria conocida y no es su primera obra, aunque sí puede ser la primera de los actores.

Esta clasificación no enfoca el factor etario *per se*, sino sobre todo indagar cuál es el momento en la *trayectoria* de los artistas en los que reciben este premio.

Sin duda, una misma edad no significa lo mismo para todas las personas, ni una misma trama etaria implica las mismas relaciones de poder o articulaciones con el resto de la actividad. Ahora bien, ciertamente dirigir una cátedra universitaria, una sala de teatro independiente, integrar la comisión directiva de la Asociación Argentina de Actores u ocupar cargos estatales son todas actividades concentradas en el segundo grupo, más todavía en la segunda sub-categoría, todas tareas a las cuales se accede después de años de actividad. Estas tareas evidencian que el segundo grupo es ciertamente heterogéneo, a diferencia del primero, pero a todas luces tiene un aspecto en común, que es estar integrado por actores sociales que, en varios sentidos y dimensiones, tienen más credenciales que los demás en su práctica artística, como educadores o en la gestión de la actividad. Es atendiendo a este contraste entre los grupos **1** y **2** que vale correr momentáneamente el riesgo de un gesto clasificatorio algo esquemático para arrojar luz sobre ciertas orientaciones de premiación de la Fiesta Provincial en la provincia de Tucumán.

El rasgo central que pretende mostrar esta clasificación es que la relación entre director y actor cobra distintas modalidades según las edades y trayectorias de quienes ocupen estos roles. Al ser necesariamente una relación de poder, en la medida que al director se le asigna un rol organizador y de decisión, mientras en algunas compañías las trayectorias del director y sus actores son bastante asimétricas y le permiten al director basar allí su legitimidad en la dirección, en las compañías integradas por personas de edades similares, con trayectorias todas cercanas al punto cero, las negociaciones adquieren otro carácter. Por este motivo, la clasificación por edades trasciende el enfoque puramente cuantitativo ya que supone calidades distintas de organización interna de las compañías.

Más allá de esta distinción, los grupos **a)** y **b)** ostentan una cercanía marcada en cuanto al vínculo director-actores, por un lado, así como cierta precariedad institucional en términos de su posición en el campo. A continuación, se disponen las obras ganadoras de la Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán entre los años 2002 y 2017, especificando el tipo de compañía al que pertenece la obra según la clasificación elaborada previamente.

Obras premiadas en la Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán según tipo de Compañía<sup>4</sup>

Año	Obras premiadas	Total	Compañías jóvenes	Compañías adultas
2002	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Terapia</i> (Dir. Martín Giner)</li> <li>- <i>Mujercitas... eran las de antes</i> (Dir. Jorge Pérez Lucena)</li> <li>- <i>Jamuychis... el grito</i> (Dir. Patricia García)</li> </ul>	3	2	1
2003	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Personalmente Einstein</i> (Dir. Leonardo Goloboff)</li> <li>- <i>Detrás del vidrio</i> (Dir. Pablo Gigena)</li> <li>- <i>Huid mortales</i> (Dir. Pablo Parolo)</li> </ul>	3	2	1
2004	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Las fabricantes de tortas</i> (Dir. César Domínguez)</li> <li>- <i>Fotograma de los amantes</i> (Dir. Maximiliano Farber)</li> </ul>	2	2	0
2005	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Acerca de la estrategia más ingeniosa para ahorrarse la penosa tarea de vivir</i> (Dir. Paula Giusti)</li> <li>- <i>Suspiro crudo fosforescente</i> (Dir. César Domínguez)</li> <li>- <i>Un mundo de Cyrano</i> (Dir. Manuel González Gil)</li> <li>- <i>Como la que se extravió</i> (Dir. Marcela González Cortés)</li> </ul>	4	3	1
2006	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Freak Show</i> (Dir. Martín Giner)</li> <li>- <i>¿Qué pasa con Roberto?</i> (Dir. Federico Terzi)</li> <li>- <i>Zoom de pensamiento volátil</i> (Dir. Grupo Teodora Ciega Canibal)</li> </ul>	3	3	0
2007	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Tiempo suspendido</i> (Dir. Marcos Acevedo)</li> <li>- <i>Cómo matar un espejo de agua</i> (Dir. César Romero)</li> <li>- <i>La familia Punk</i> (Dir. Ezequiel Radusky)</li> <li>- <i>El escorial</i> (Dir. Rafael Nofal)</li> </ul>	4	3	1
2008	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>REM</i> (Dir. César Domínguez)</li> <li>- <i>Medio pueblo</i> (Dir. Martín Giner)</li> </ul>	2	2	0
2009	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>4.48 Psicosis</i> (Dir. Maximiliano Farber)</li> <li>- <i>La verdadera historia de Antonio</i> (Dir. Agustín Toscano y Ezequiel Radusky)</li> </ul>	2	2	0

<sup>4</sup> Tabla de elaboración propia, realizada en base a datos obtenidos en prensa, testimonios y actas del jurado de la Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán. Al respecto, el INT conserva apenas unas pocas actas y jamás produjo un material histórico donde registre las obras seleccionadas en ediciones anteriores. En el Anexo II se ofrece una versión más exhaustiva de esta tabla.



<b>2010</b>	- <i>Monotonía viceversa</i> (Dir. Diego Bernachi) - <i>Víctor en el país</i> (Dir. Lucas Cuéllar)	2	2	0
<b>2011</b>	- <i>Tartufo o los impostores</i> (Dir. Pablo Parolo) - <i>Amor de músico</i> (Dir. Leandro Ortega)	2	1	1
<b>2012</b>	- <i>Museo Medea</i> (Dir. Guillermo Katz) - <i>¿Qué soñará Corbalán?</i> (Dir. Mario Ramírez)	2	2	0
<b>2013</b>	- <i>La Cebolla, o el sellamiento del Chero</i> (Dir. Raúl Reyes) - <i>Todo cerca</i> (Dir. Patricia García)	2	0	2
<b>2014</b>	- <i>El tiempo de las mandarinas</i> (Dir. Jorge de Lassaletta) - <i>La margarita</i> (Dir. Mario Ramírez)	2	1	1
<b>2015</b>	- <i>La lechera</i> (Dir. Carlos Correa) - <i>Vertical</i> (Dir. Pablo Gigena)	2	0	2
<b>2016</b>	- <i>Amar amando</i> (Dir. César Romero) - <i>Un tonto en una caja</i> (Dir. Martín Giner)	2	1	1
<b>2017</b>	- <i>Que pase algo (título en proceso)</i> (Dir. Sergio Prina) - <i>El circo de los Marsilli</i> (Dir. Gonzalo Véliz)	2	2	0
	<b>Total</b>	<b>39</b>	<b>27</b>	<b>12</b>

Entre los años 2002 y 2012, es notoria la presencia de compañías de teatro joven entre las obras seleccionadas por la Fiesta Provincial de Teatro. De las 39 obras premiadas entre el 2002 y 2017, 27 fueron realizadas íntegramente por elencos y directores menores de 40 años, de las cuales 12 –la mitad– fueron óperas primas de sus directores. La tendencia a premiar teatro joven se concentra entre los años 2003 y 2009, etapa en que se premiaron 19 obras del primer grupo, y sólo 3 del segundo.

Es notorio que las obras cuyos directores son mayores a los 50 años conformen una cifra insignificante, lo que implicaría que la Fiesta Provincial del Teatro en el ámbito tucumano no premia obras dirigidas por figuras consagradas.

Para Bourdieu (1995: 235), el privilegio otorgado a los jóvenes es un rasgo notorio de los campos artísticos, ya que se condecora a la población más distante de los valores burgueses, y al mismo tiempo se rechaza en ese gesto a las escuelas y las instituciones. Ahora bien, en muchas ocasiones los premios del teatro son dirigidos a los artistas consagrados, entonces no sería correcto creer que priorizar a la juventud sea un rasgo inherente a cualquier campo artístico. Sin embargo, aún observando los

sentidos específicos de este caso, como veremos, este premio ciertamente tiene un carácter de disrupción con respecto a las estéticas tradicionales del teatro local.

A partir de lo observado en las entrevistas, se vislumbra que los elencos jóvenes premiados comenzaron su vínculo como estudiantes en la Facultad de Teatro o en un taller independiente. En varias ocasiones, incluso, la obra premiada es la ópera prima del director. En paralelo, la Fiesta Provincial deja sin premios a obras dirigidas por personas con cargos docentes en la Carrera de Teatro de la UNT, ya sean directores de larga o corta trayectoria en la actividad local. En algunos casos, de este modo, el evento da lugar a una experiencia ciertamente significativa: las obras de estudiantes de la Carrera de Teatro, muchas veces sus óperas primas, son ganadoras sobre las producciones de sus docentes universitarios o directores conocidos en el ámbito local. Al respecto, un director premiado por la Fiesta señala:

Me lancé a dirigir sin tener demasiadas herramientas, yo iba a segundo año de la facultad, (...) tenía 21, 22 años, cuando la estrenamos, te digo que fue un salto al vacío, la verdad que fue muy intuitivo mi trabajo, y muy simple a la vez, consciente de mi falta de herramientas, una puesta bastante despejada, con pocos elementos, sin mucha pretensión, más que hacer, llevar adelante esa idea (...) Me parece que también se habrá generado algún revuelo (...) me imagino que se habrán presentado, no sé, grandes artistas tucumanos más consagrados que nosotros.

(Lucas, 33 años. Entrevista personal con el autor, 6 de diciembre de 2016)

Del mismo modo, durante mis observaciones etnográficas realizadas durante las funciones de la Fiesta Provincial 2017, le pregunté a una persona con quien compartíamos una fila qué obras había visto y cuál era su opinión sobre las mismas. Resultó ser un estudiante de segundo año de la Carrera de Teatro, que me comentó su decepción al ver una obra protagonizada por su profesora de la facultad. También hizo menciones críticas con respecto al texto, al cual juzgó como “reiterativo”. Cabe mencionar la prudencia que tuvo este espectador, cercana a la vergüenza, al realizar estas observaciones, ya que también la dramaturgia pertenecía a un docente universitario. En este sentido, la Fiesta Provincial del Teatro parece propiciar una experiencia donde las jerarquías locales, si bien no son jaqueadas ni subvertidas, al menos se ponen en suspenso momentáneamente. Justamente, quienes no poseen cargos universitarios, en el Teatro Estable o en las salas independientes posiblemente encuentren en la Fiesta Provincial del Teatro un evento primordial donde participar por un lugar notorio en la actividad.

De este modo, la Fiesta Provincial del Teatro se destaca como un evento donde el Instituto Nacional de Teatro, organismo del Estado Nacional, crea un escenario que habilita a los agentes menos empoderados a librar una lucha simbólica en la que, en muchas ocasiones, salen victoriosos, aunque esas victorias luego no redunden de forma directa en lugares institucionalizados. ¿Cómo hace una premiación para seleccionar a teatristas noveles, desdeñar a las figuras jerárquicas locales y aún así, paradójicamente, concentrar el interés de prácticamente todos los sectores del teatro tucumano? El Capítulo 4 indagará ese problema. Por el momento, detengámonos a revisar las implicancias estéticas que tienen las decisiones de la Fiesta Provincial en el campo teatral local.

### **2.3 La orientación estética de las premiaciones**

Un estudio sobre premiaciones artísticas no debe desdeñar la advertencia que realiza Lahire (2005) acerca del peligro de describir campos de funcionamiento mecánico donde los contenidos materiales de las obras artísticas se dejen de lado, se igualen o reifiquen en pos de mostrar los desplazamientos y fijaciones de las posiciones del campo. En este sentido, la evidente tendencia de la Fiesta Provincial de Teatro a premiar teatro realizado por jóvenes va de la mano con propuestas estéticas que apuntan a distanciarse de la tradición realista y el teatro de texto, inscribiendo innovaciones formales en la actividad local. Uno de los directores premiados en los primeros años de los 2000 señalaba que su “generación actualizó la página”, en la medida que utilizaban música contemporánea durante la puesta, espacios y disposiciones del público no habituales, así como otros procedimientos estéticos actorales, dramáticos y plásticos.

Con un estilo idiosincrático, apropiándose de tradiciones variadas y manteniendo siempre una cuidadosa distancia de la crítica académica, las lecciones de Ricardo Piglia (2016) sobre las vanguardias literarias argentinas del siglo XX condensadas en Puig, Saer y Walsh conforman un interesante corpus de reflexiones que sirven de apoyatura a este trabajo. Para Piglia, la idea de vanguardia es siempre el principal problema al que se enfrentan los escritores. Una de las definiciones posibles de vanguardia es la incorporación a la literatura de aquello que hasta ese momento no era literario o había dejado de serlo. Es así que Puig incorpora el cine y

el habla popular, Saer la captura del instante frente a la narración, o Walsh el panfleto y el impacto social frente a una literatura que se piensa como aséptica.

Del mismo modo, los elencos que estudiamos en este caso hacen residir el valor de sus obras en la modificación de una convención, en términos de Becker (1982) y Williams (2009), en tanto accionan sobre procedimientos que en el teatro local se vivían como rutinarios o de ejecución automática. Por ejemplo, la música de la puesta debe ser vieja, el público debe estar sentado y frente a los espectadores. Al respecto, un director premiado puntualiza:

Es la época del boom de esas búsquedas, me parece que también en la aparición de las salas: la gente estaba buscando su propio espacio y abría salas y las cerraba (...) Y ahí vino Spregelburd. Era como un espacio... sí, o no sé si vino Spregelburd o Veronese. Pero bueno, como que vino... vino Veronese a ver la obra de la Betty y Jorge, la primera. Vino Spregelburd a dar un curso. Era una época en la que había, como que se había contagiado un poco el clima de la experimentación del teatro independiente de Buenos Aires de los 90, llegó acá un poquito tarde, llegó en los 2000, pero llegó de alguna manera.

(Enrique, 28 años. Entrevista personal con el autor, 6 de enero de 2017)

Los programas de mano producidos por los grupos constituyen una importante evidencia de cómo presentaron sus obras al espectador y cómo los productores mismos las entendieron. Sandra Sánchez (2013) señala la importancia de los programas de mano como género discursivo en los estudios sobre teatro. Sus rasgos distintivos son, por un lado, su pertenencia a los *ephemera*, los géneros efímeros, útiles momentáneamente y luego descartables, y por otro, el hecho de ser *epitextos*, es decir, un elemento paratextual no adherido o anexado al texto principal.

Los programas de las obras de teatro joven cuestionan el rol tutelar e informativo del programa de mano, donde se expone la biografía del autor o el contexto del relato que se va a contar para garantizar que el espectador comprenda la obra. Las obras premiadas por la Fiesta discuten la concepción del arte como instancia de ilustración del espectador, quien aprenderá sobre una época histórica, un autor literario o saldrá del teatro con una reflexión moral sustanciosa.

Por el contrario, entre las obras premiadas por la Fiesta, encontramos variadas inflexiones a las convenciones habituales del programa de mano que vale la pena señalar. El programa de la obra *¿Qué pasa con Roberto?* (2006), en vez de papel fotográfico o impresiones a color, tenía un soporte muy común, a saber, una fotocopia en blanco y negro de una hoja tamaño A4 doblada al medio. En la segunda página, el espectador se encontraba con la siguiente propuesta: “Juegue y gane.

Rellene las líneas punteadas con los apellidos de los personajes de los retratos”. A continuación, había nueve cuadrados con signos de pregunta y, debajo de cada uno, una línea punteada. La consigna terminaba de comprenderse dentro de la sala, donde el personaje principal era un coleccionista de fotografías de ‘Robertos’ famosos y tenía nueve retratos colgados en la pared. Al salir, el espectador debía apresurarse a anotar los personajes correspondientes en cada cuadrado: Arlt, Sandro, Roberto Carlos, Giordano, Gómez Bolaños. En otro caso, el programa de la obra *Acerca de la estrategia...* (2005) era un pequeño barco de papel de origami con poesía de Fernando Pessoa, en cuya obra se basaba la puesta. Aquí, el programa de mano pretende ser en sí mismo un objeto artístico o lúdico, poniendo en segundo plano los datos técnicos de la puesta. Siguiendo a Sánchez (2013), el trabajo creativo sobre el programa de mano pone en suspenso tanto su carácter efímero como epítexual, dotándolo de una singularidad que trasciende la experiencia misma de la obra o de la función más inmediata de consultar información sobre ella, invitando al espectador a conservarlo una vez terminada la función.

Por otro lado, muchas de las obras premiadas modificaban también la relación habitual que mantiene el público con los actores en relación al uso del espacio. *Zoom del pensamiento volátil* del grupo Teodora Ciega Caníbal se realizaba en un pasillo en penumbras, donde los espectadores miraban de pie contra las paredes a los actores que transitaban por el medio. Por su parte, en *La verdadera historia Antonio*, los espectadores eran subidos a una combi y llevados a una casa en un barrio periférico de la ciudad de Tucumán, donde se hacía la obra. En *Museo Medea*, por ejemplo, una de las actrices salía a recibir al público y lo guiaba por una galería de arte plástico, hasta hacerlo entrar en una sala con una cama matrimonial en el centro, invitando a los espectadores a sentarse en las sillas dispuestas alrededor de aquella. La obra finalizaba cuando la misma actriz les solicitaba a los espectadores abandonar la sala, donde eventualmente se realizaba el aplauso final.

Si las convenciones, como dice Becker (1982), les permiten a los artistas y a las audiencias ahorrar tiempo y trabajo ya que comparten expectativas y cursos de acción mecanizadas, la ruptura de estas convenciones fundaban, entonces, una serie de tiempos y trabajos que artistas y espectadores debían reponer. En el caso de *Museo Medea*, ya que los espectadores no entraban y se sentaban de forma automática como en cualquier puesta, la actriz utilizaba activamente el recurso de demorarlos y guiarlos hasta sus sillas haciéndolos pasear por la galería. Del mismo

modo, la cercanía con los espectadores en *Zoom...*, impedía a los espectadores adoptar su posición habitual de parsimonia, ya que la cercanía con los actores los compelia a estar alerta de no ser tocados.

De este modo, siguiendo a Piglia (2016), las vanguardias son las encargadas de desestabilizar los acuerdos en un mundo del arte y poner en evidencia la esencial labilidad del valor:

La vanguardia enfrenta y dice algo sobre una característica de la literatura que a menudo no se percibe con nitidez. No hay, en la literatura, ningún lugar de poder desde el que se pueda establecer el valor. La literatura es una sociedad sin Estado. Puedo ir a la escuela y todo el mundo me puede decir que Don Segundo Sombra es un gran libro, pero nadie puede obligarme a que me guste. Por más que se institucionalice, se premie, se constituya en un canon indiscutible, nadie puede imponer ese valor. Así es que alguien como Borges, por ejemplo, puede decir tranquilamente que Proust no le interesa. El carácter inestable del valor es, entonces, un asunto de discusión muy intenso en la relectura de la historia literaria y en el establecimiento de las relaciones de las fuerzas en el presente. (Piglia, 2016: 57)

En alguna medida, la mirada de Piglia es complementaria a los aportes de Bourdieu: si bien el valor de las obras puede encontrarse altamente objetivado en un campo y las guías sobre lo que es bueno y malo tengan una fuerza efectiva para los integrantes de la actividad, jamás esos acuerdos están saldados, y la *heterodoxia* de las vanguardias y las preferencias siempre puede hacerse presente. De este modo, en la producción cultural las vanguardias están permanentemente introduciendo nuevas claves para releer la historia de la actividad artística y reorganizar sus materiales.

Volviendo a las obras premiadas, el carácter político, habitual en el teatro independiente, también se ponía en juego en varias de ellas. Uno de los directores premiados relata que al final de cada función les anunciaba a los espectadores que la de la semana siguiente sería la última porque en poco tiempo la sala iba a ser desalojada para construir una estación de servicio. En este caso, se trataba de una sala ubicada en la periferia de la ciudad de San Miguel. Este “guiño”, como le llama el director, les garantizó varias funciones a sala llena ya que al público tucumano le parecía significativo mostrar su apoyo a la sala.

Al respecto, no es un hecho menor que por estos años la juventud de Tucumán haya sido una población particularmente convulsionada en términos políticos. El crimen de Paulina Lebbos, una joven estudiante asesinada al salir de un

boliche en febrero de 2006, trajo aparejado un plan autoritario del gobierno provincial que impuso un tope horario para cualquier tipo de reunión nocturna fijado a las 4 de la mañana, la polémica “Ley de las 4 AM” como popularmente se llamó. Aún el diario local de mayor tirada, La Gaceta, lanzó durante dos años, desde mayo del 2006, el provocador “Suplemento 4AM” que sirvió para publicitar durante varios años los eventos nocturnos de Tucumán, mientras les daba lugar a los rockeros locales y otros artistas que protestaban contra la ley. A las movilizaciones por la impunidad del caso Lebbos y las protestas callejeras por la restricción a las fiestas nocturnas, se sumaron, más adelante, las marchas por justicia por Marita Verón, secuestrada en el año 2002 y cuyo juicio recién se realizaría diez años después, derivando en un polémico fallo que absolvería a todos los imputados en el 2012.

Vale aclarar que somos conscientes de que la caracterización en líneas generales de las estéticas premiadas atenta en alguna medida con la *singularidad* que caracteriza el hecho artístico, según explicaba Becker. Llevando a fondo su hipótesis, la singularidad de las obras de arte no es una mera ilusión, aunque quizás tampoco sea algo inherente al objeto, pero ciertamente sí es una clave central de expectación de las obras. Entonces, declarar que estas obras hayan ganado solamente por responder a un lenguaje preexistente, disponible en el campo, del cual se apropiaron, alcanzaron un sofisticado grado de manipulación y pusieron a funcionar, es ciertamente una conclusión errada. Ya que excede los objetivos de esta tesis, no nos extenderemos aquí en señalar los trabajos que también tenían estas características y no fueron premiados, lo que indica que la adhesión a un lenguaje no es suficiente para ser seleccionado<sup>5</sup>.

¿Estos procedimientos novedosos generaron incomodidad, incompreensión y rechazo por parte del público tucumano, habituadas a un teatro tradicional, y sólo al llegar estos jurados especializados vieron ahí potencias propias de un “genio artístico”? Esta forma de comprender la innovación en los campos artísticos es bastante usual y se traslada esquemáticamente de un sitio a otro, tomando como modelo de innovación a los poetas decadentistas franceses de finales del siglo XIX que incitaban a los artistas a *épater le bourgeois*, molestar al burgués.

Por el contrario, precisamente las rupturas con las convenciones, según cuentan los protagonistas de estos elencos, eran recibidas positivamente por el

---

<sup>5</sup> Algunas propuestas interesantes para el análisis sociológico de las obras de arte en su singularidad pueden encontrarse en Becker, Faulkner, Kirshenblatt-Gimblett (2006).



público, incluso antes del reconocimiento de la Fiesta. En este sentido, la idea de innovación estética como procedimiento inédito nunca antes realizado que cambia el lenguaje teatral no es adecuada en absoluto. Por el contrario, se trata de procedimientos con efectos más contextuales y contingentes que abrían el juego a nuevas posibilidades.

Si bien comprender la adhesión del público a estas nuevas prácticas teatrales excede los objetivos de esta tesis, es importante señalar que los consumos culturales no se nuclean en torno a gustos cerrados, anclados en contenidos de clase social o determinados por el deseo de distinguirse. Como señalan Moguillansky y Aliano (2017), los consumos se inscriben en vínculos de sociabilidad que se combinan y entrelazan formando repertorios culturales complejos. En su estudio basado en biografías de consumidores culturales, explican que las afinidades ocurren en el marco de prácticas de afiliación a ciertos círculos, donde la elección por un consumo no es individual, sino que ocurre en tanto se inscribe en lazos con otros. Además, en el trayecto biográfico, los consumos culturales habilitan nuevos procesos subjetivos y conexiones con prácticas culturales que el sujeto incorpora en sus repertorios. De este modo, las inclinaciones culturales del público que se vio atraído por estas nuevas obras no pueden entenderse sólo en términos de lenguaje estético, y exigirían un análisis más pormenorizado, entendiendo la asistencia al teatro como un consumo y una práctica cultural.

#### **2.4 Las estéticas excluidas de la Fiesta Provincial del Teatro**

Una interpretación inmediata y optimista del evento evidencia la habilitación de los sectores subalternos del teatro a empoderarse y jerarquizarse progresivamente en la actividad. Sin embargo, al otorgarle preponderancia a ciertas corrientes estéticas, se dejan de lado otras tradiciones y prácticas teatrales que tienen un lugar marginal en las decisiones de premiación. En algunos casos, existen estéticas que la Fiesta Provincial no selecciona, pero les otorga un lugar *normalizado* (Foucault, 2010) en el concierto total de las estéticas teatrales. En otros, las puestas ni siquiera alcanzan la posibilidad de participar en el evento al no ingresar en la pre-selección de quince obras.

Al respecto, Misdrahi (2015) explica mediante un estudio empírico cómo los jurados realizan una primera criba entre los artistas. Al analizar cómo argumentan y



toman las decisiones los jurados de un concurso de arte plástico en Québec, la autora muestra que la primera tarea para comenzar apenas a decidir quién será el ganador, es descartar un gran número de producciones por ser “objetos decorativos”, puro ornamento. Es decir, se elimina toda una serie de objetos que no sería posible caracterizar como artísticos. Antes de eso, el concurso ha garantizado que sólo se inscriban artistas profesionalizados. En alguna medida, la preselección de la Fiesta tiene un carácter similar.

A continuación se delimitan cuatro tipos de obras jamás ubicados entre los seleccionados: el realismo, el teatro de la crueldad, el humor popular y el teatro del interior de la Provincia de Tucumán. Mientras en los tres primeros casos se hace referencia a tradiciones o corrientes estéticas, el cuarto bloque de trabajos excluidos se define por un criterio geográfico, que en algunos casos se superpone con las tradiciones mencionadas.

#### **2.4.1 La tradición realista**

Como señalamos más arriba, el teatro independiente en Argentina nace de la mano de la tradición realista, que entiende que la tarea de la obra es comunicar una idea en función de la cual desaparecen todos los demás trazos, tanto autorales, actorales o de puesta. Este mensaje, además, debe portar una potencia crítica inspirada en el ideal de izquierda que desde sus inicios acompañó la producción teatral independiente. La ponderación de una tesis y la relación pedagógica con el espectador fueron elementos criticados, primero más tenuemente durante los años '60 (Pellettieri, 2006: 110), y luego de forma más intensa y rotunda por las generaciones que cobran fuerza desde la década del '80 en adelante, desde posiciones muy disímiles. Por ejemplo, mientras el director porteño Ricardo Bartís (2003) en sus entrevistas explica que el potencial crítico del teatro no está en la idea previa sino en la actuación misma, Javier Daulte (2011) señala que “el teatro tiene que ser inservible” para que sea verdaderamente libre y poderoso. Es decir, la erosión del imperativo crítico realista del mensaje proviene de corrientes estéticas muy variadas y acompaña las inflexiones estéticas del teatro en Argentina desde hace tiempo.

El rechazo al afán moralizante y la priorización del mensaje por encima de la forma es similar a la actitud que tomaban los artistas del siglo XIX que propugnaban la idea del ‘arte por el arte’ (Bourdieu, 1995: 121). Si bien las obras premiadas no

pueden adscribirse estrictamente a este imperativo, efectivamente son producciones que hacen pesar sobre el mensaje los procedimientos actorales, el trabajo experimental sobre la narración, el vínculo actor-espectador: todos elementos propios de la especificidad del teatro. En este sentido, siguiendo a Bourdieu, probablemente los gestos tendientes a independizarse del mensaje que aparecen en el teatro porteño de los años '80 remiten, al igual que en el siglo XIX, a un acto de *autonomización del campo*. De este modo, el teatro abandona el campo político, se despreocupa de educar con sus obras al pueblo, para provocar, sin embargo, un discurso ciertamente cargado de política pero, de aquí en más, poniendo en primer lugar los imperativos estéticos de su actividad.

Si bien la indagación de esa pregunta excede los límites de la tesis, el teatro *under* de los años '80, por ejemplo, funda formas completamente nuevas de ser político, muy por fuera de lo que la tradición realista entiende por ella. La autonomización del campo puede entenderse por un desplazamiento de los dramaturgos-escritores como protagonistas o primer peldaño obligado de la construcción del hecho teatral. Como explica Becker (1982), de las distintas tareas que conforman el trabajo artístico, según las épocas, algunas son valoradas como las verdaderamente artísticas y otras como accesorias o técnicas. Las nuevas estéticas del teatro de los '80 pondrán, sobre todo, al actor y al director como las grandes figuras que dan la impronta de las obras, en desmedro del dramaturgo, el cual, vale señalar, con los años volvería a recobrar el brillo del que actualmente goza.

Para comprender cómo se posiciona el realismo frente a las vanguardias en el ámbito de la literatura, Terry Eagleton (2013) recupera la concepción de Walter Benjamin del "autor como productor". Según éste, el artista es un productor como cualquier otro de su espacio social. Si la pregunta clásica de la crítica literaria marxista era cómo la obra representaba las relaciones sociales, para Benjamin la pregunta fundamental es cómo se ubica la obra *dentro* de las relaciones de producción de su época. De este modo, para Benjamin la vanguardia no se completa con la sola imposición de un mensaje de izquierda dentro de la obra, sino por la transformación de los propios medios de producción artística, así como por modificar la relación que adquiere la obra con sus lectores. El aporte de Benjamin será recuperado en el ámbito del teatro por Bertolt Brecht en su crítica al realismo y la formulación de su teatro épico (Eagleton, 2013: 127-140).

De este modo, desde esta perspectiva, un teatro de vanguardia necesariamente deberá trastocar las relaciones jerárquicas de producción entre autor, director y actor, ubicadas por la tradición realista como instancias asimétricas de supeditación de autoría estética. Como se mostró más arriba, aquellas formaciones teatrales premiadas por la Fiesta Provincial donde la dramaturgia no tenía un lugar central, o aquellos casos donde toda la compañía está compuesta por jóvenes coetáneos, quizás haya habilitado que las propias relaciones de producción teatral se hubiesen apartado de las lógicas tradicionales signadas por la autoridad del texto dramático.

Aunque las transformaciones estéticas de la década del '60 y luego desde los '80 fueron intensas, éstas no implicaron bajo ningún punto de vista que la tradición realista quedara abandonada, ni en Buenos Aires ni en Tucumán. El método de las acciones físicas de Stanislavsky tiene un lugar central en la formación en Actuación de la Carrera de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán. Es justamente en estos términos que las obras de teatro post-dramático realizadas por alumnos universitarios generan un quiebre en relación a la tradición heredada. De este modo, la Fiesta Provincial del Teatro permite suspender la hegemonía realista universitaria en una experiencia de premiación que discute con las calificaciones que ponen en la carrera los profesores de actuación.

Williams (2009: 153) advierte que las tradiciones no son piezas inertes, sino que conforman una “fuerza activamente configurativa” del proceso cultural puesto que “en la práctica es la expresión más evidente de las presiones y límites dominantes y hegemónicos”. Por ello, la tradición del teatro realista debe entenderse menos como un lenguaje formal que como una serie de prácticas y experiencias permanentes en las que los teatristas neófitos deben involucrarse en alguna instancia de la actividad, ya sea como espectadores, como estudiantes o como actores dirigidos bajo ese signo.

La práctica actoral en la tradición realista está anclada en el sistema stanislavskiano donde el Yo Actoral se posiciona en la escena sobre la base de la convicción de su papel esclarecedor en el hecho teatral, donde todo signo exterior es expresión de un contenido interior (Mauro, 2011b: 271). De este modo, esta tradición propició en la historia del teatro argentino una ética para juzgar la actuación en detrimento de las dimensiones estética y profesional, priorizando el imperativo de representación del texto dramático, desdeñando las gestualidades de la actuación

popular o de la actuación de vanguardia construidos según poéticas no ligadas a sentidos autorales previos (Mauro, 2011b: 265).

Al echar una mirada sobre los programas de mano de las obras del teatro tucumano realista contemporáneas a las que fueron analizadas en el apartado anterior, son evidentes sus diferencias. En primer lugar, el autor-dramaturgo tiene un lugar jerarquizado y se ofrece una breve biografía del mismo. Las imágenes del programa son fotografías de la obra, es decir, el trabajo plástico del programa mantiene una relación de representación directa con lo que será la puesta en escena. En todos los casos se consigna la relación unívoca entre actor/actriz y personaje representado. Por último, en muchos casos el programa presenta un breve texto del autor explicando la intención, el sentido o las connotaciones posibles de la obra.

Se evidencia, de este modo, el carácter didáctico del vínculo entre los teatristas y el público, ya que la función teatral es una instancia donde el espectador se informa y aprende sobre un autor. Además, prima la comprensión del sentido previsto por el autor antes que la experiencia sensorial, central en las obras posdramáticas analizadas en el apartado anterior. Por otra parte, la preeminencia de la poética del autor –que en muchos casos coincide con el director– sobre la de los actores y actrices es impensable en las creaciones colectivas descritas más arriba integradas por jóvenes coetáneos entre sí. Por último, los programas no buscan fundar una estética autónoma, sino que se realizan con objetivos más instrumentales de informar y orientar la comprensión del público.

Por último, cabe mencionar que la tradición realista, obviada en las selecciones de la Fiesta Provincial, es la principal premiada en los Premios Artea de la Asociación Argentina de Actores. De hecho, estos premios parecen haberse constituido en el reducto donde se fortalecen los directores que hacen teatro de autor. Este premio será abordado en extenso en la sección final del Capítulo 4.

#### **2.4.2 El teatro de la crueldad de “Manojo de calles”**

La exclusión del teatro de la crueldad es un caso bastante más acotado, referido en particular a un elenco, el grupo Manojo de Calles<sup>6</sup> fundado por Verónica Pérez Luna en 1993. Se trata de una compañía experimental nacida a comienzos de

---

<sup>6</sup> Algunas indagaciones sobre la estética de Manojo de Calles pueden encontrarse en Rosenzvaig (2009) y Bernachi (2013). Para conocer el proyecto creador de su directora y la compañía, pueden consultarse Nofal y Pérez Luna (2005), Pérez Luna (2013) y Pérez Luna *et al.* (2017).

los años '90 en San Miguel de Tucumán que se hicieron conocidos por sus intervenciones urbanas en espacios públicos, como el Mercado Central o el palacio de Tribunales. En paralelo, comenzaron a producir obras de teatro inspiradas en el Teatro de la crueldad de Antonin Artaud, con cuerpos desnudos, sufrimiento físico, un lenguaje no referencial y relatos no lineales ni realistas. En muchos casos, sus obras trabajan con la sensorialidad del espectador: los cuerpos se acercan y caminan entre el público, que muchas veces debe mantenerse de pie durante toda la función; en ocasiones, se les ofrecía comida; se les dirigía directamente la palabra invitándolos a participar de la escena. Varios teatristas tucumanos que comenzaron su actividad en los años 2000 destacan las obras de Manajo entre las más emblemáticas en su trayectoria personal como espectadores:

Manajo de Calles me gustaba mucho, yo iba a ver sus obras y no podía creer lo que estaba viendo, es algo que yo jamás haría, pero a la vez me generaba muchas preguntas, me movilizaba bastante (...). Su clásico *Fiesta 5*, alta obra. Y después ¿...? ¿*Qué será?* fue muy controversial. Estaban en bolas todo el tiempo, no sé, los dedos adentro de la concha de la actriz, el público muy cerca, mucha exposición. Rompían el límite entre lo que era teatro y lo que no era, porque en el momento que vos ves eso, te salís un poco... y querés ver, pero a la vez no querés ver.

(Lucas, 33 años. Entrevista personal con el autor, 6 de diciembre de 2016)

De Manajo de Calles vi una obra que se llamaba *Canción gitana*. Año 98, y dije 'Ajá, este teatro quiero hacer yo' (...) vi un trabajo que estaba todo atravesado por el deseo, los cuerpos de los actores... vos veías la obra y veías que estaban disfrutando plenamente. Yo había escuchado nombrar al grupo, entonces comencé a seguirlos.

(Javier, 39 años. Entrevista personal con el autor, 13 de octubre de 2016)

A mí siempre Manajo me pareció un grupo maravilloso y siempre quise actuar con ellos en algún momento.

(Enrique, 30 años. Entrevista personal con el autor, 6 de enero de 2017)

*Fiesta 5* de Verónica Pérez Luna fue un trabajo que me encantó.

(Jorge, 40 años. Entrevista personal con el autor, 10 de octubre de 2016)

Es evidente que el teatro experimental, a diferencia de lo que decía un director premiado más arriba, no comenzó en los 2000 por la llegada de directores porteños. Desde los '90 al menos, la presencia de Manajo de Calles marca una fuerte impronta en la experimentación y la ruptura de convenciones. Sin embargo, a pesar de su extensa trayectoria y la relevancia de Manajo de Calles entre los miembros de la comunidad teatral tucumana, el grupo jamás fue seleccionado por la Fiesta Provincial del Teatro para participar de las instancias Regional y Nacional.

En sus reflexiones metodológicas sobre muestreo, Howard Becker (2009) sugiere la importancia de “encontrar lo que no encaja” (2009: 114), no incluir en la muestra solamente los casos afines a nuestra hipótesis, sino “maximizar las oportunidades de que el caso extraño salga a la luz”, “identificar el caso que puede perturbar nuestro pensamiento y buscarlo” (2009: 117, 118). Fuera del cono de luz de los seleccionados por la Fiesta, el teatro de Manojó de calles parece ser ese caso que no encaja, al tratarse de una producción que se auto-identifica con la experimentación pero jamás fue reconocida por los jurados del evento. De este modo, el abordar en profundidad este caso en particular quizás permita ser más preciso en la caracterización realizada sobre la política de premiación.

En el año 2013, publicados los nombres de las dos obras ganadoras de la Fiesta Provincial, la directora del grupo Verónica Pérez Luna dio una nota en el diario de mayor tirada de Tucumán, La Gaceta, donde, en un espacio de media página, le exigía al jurado de la Fiesta que explicitara cuáles habían sido los criterios con los que se habían seleccionado las obras ganadoras. Ese año, la directora había presentado *6 (SEIS)*, una obra con grandes tramos de improvisación de tres hombres y tres mujeres completamente desnudos. Como todos los años, el jurado eligió dos obras ganadoras, que son quienes asisten a las Fiestas Regional y Nacional, y cuatro obras suplentes, entre las cuales estaba *6 (SEIS)*. Sin embargo, nuevamente la obra de Manojó no era seleccionada para representar a la provincia en las instancias regional y nacional. En esta ocasión, en el muro de Facebook de Manojó de calles se realizó una publicación que alcanzó decenas de ‘Me gusta’:

Estaría bueno que el jurado de la fiesta tuviera que realizar siempre el trabajo de confeccionar un acta donde queden expresados sus criterios y la valoración de cada trabajo, cada propuesta en si misma... o sea que los que nos exponemos a su mirada podamos también conocer lo que ellos saben acerca del teatro...

(Muro de Facebook de Manojó de calles, 30 de noviembre de 2013)

En el 2013, Pérez Luna publicaba su libro *Experimento Manojó. Veinte años de Manojó de calles* con un prólogo escrito por el crítico José Luis Valenzuela, quien de forma permanente se desempeña como jurado de Fiestas y proyectos del INT. Ciertamente, este libro era para el grupo un mojón importante en su trayectoria que ameritaba finalmente alcanzar el ansiado galardón.

Sin embargo, en otras ocasiones el teatro de Manojó de calles sí obtuvo otro tipo de reconocimientos por parte del evento. En el año 2006, cuando Pérez Luna se

presenta como directora a la Fiesta con la obra “¿...? ¿Qué será?”, el jurado selecciona dos obras ganadoras para participar en las próximas instancias y dos suplentes y le otorga un “Premio especial a la investigación teatral’ a Verónica Pérez Luna por su sostenido aporte a esta modalidad de producción escénica”<sup>7</sup>. Al día siguiente, el Diario local La Gaceta señala dicho otorgamiento, pero puntualiza críticamente que “en el acta no se hace mención ni al grupo ni a la obra”<sup>8</sup>. El premio, entonces, no se dirigía a la obra participante ni al colectivo teatral, sino a su directora.

Por otro lado, aunque Manojó no hubiera ganado las Fiesta Provinciales 2013 o 2014, entre los eventos programados de las Fiestas Nacionales correspondientes figuraba la presentación del libro *Experimento manojó*. Si bien sus obras no son reconocidas por los jurados, Pérez Luna logra ubicarse en el evento de mayor visibilidad nacional en dos ocasiones. En la Fiesta Nacional 2015 en la ciudad de Salta, el crítico y prologuista del libro José Luis Valenzuela encabezaba la presentación del libro<sup>9</sup> junto a Pérez Luna, César Romero –ex integrante de Manojó– y Sandra Pérez Luna –hermana de Verónica e integrante del grupo. Valenzuela (JLV) da apertura a la mesa panel dirigiéndose a Verónica Pérez Luna (VPL) de un modo, al menos, desafiante:

JLV: Una pregunta te voy a hacer: ¿Fuiste seleccionada para la Fiesta Nacional alguna vez?

VPL: No, nunca, jamás...

JLV: Ahí está, a eso quería llegar... (risas generales) No, porque Verónica, yo creo, es la madre espiritual de por lo menos un tercio del teatro tucumano. Por lo menos. Entonces, está bueno, ya que se cumplen estos 30 años de esta Fiesta Nacional, que es un lugar de visibilidad importantísimo e insoslayable, cómo es que no se ve el trabajo de Verónica, salvo por todos los herederos, las influencias y toda la propagación que va produciendo...

(Registro obtenido del video de la presentación de *Experimento manojó* de Verónica Pérez Luna en la Fiesta Nacional del Teatro en Salta en el 2015)

El brevísimo y urticante puntapié inicial condensa la línea argumental que tomará Valenzuela en toda la presentación: subrayar la distancia entre la importancia del teatro de Manojó de calles (o de Verónica Pérez Luna) y su ausencia permanente entre los seleccionados para la Fiesta Nacional. Además, el uso del *se* impersonal en la frase “no se ve el trabajo de Verónica” diluye su responsabilidad crucial en la

---

<sup>7</sup> Acta del Jurado. Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán, Año 2006.

<sup>8</sup> *Diario La Gaceta*, 29-08-2006.

<sup>9</sup> La Presentación del libro *Experimento Manojó* en la Fiesta Nacional del Teatro de Salta (2015) se reconstruye mediante una filmación realizada por el grupo tucumano Teatro al Manubrio, descargada de su sitio de Facebook en diciembre de 2016.



asignación de reconocimientos que imparte el INT. Por otro lado, en términos de economía de la cultura, siguiendo a English (2005), el capital evidentemente activo de la obra de Manajo es transformado por Valenzuela en un “legado”, una “herencia”, un capital quieto que sólo cobra liquidez en el trabajo de los teatristas jóvenes.

Valenzuela continúa la presentación contando cómo conoció el teatro de Manajo de calles:

Yo conocí a Verónica en el '93 cuando ella empezaba con el grupo (...) Ellos mostraron en el cabildo de Córdoba *Antígona Vélez* y a mí me fascinó. Me pareció una revelación en sí inolvidable. Me acuerdo la fruta, los fluidos, los jugos, todo lo sensorial que tenía esa puesta, sobre un texto que uno lo considera duro, ¿no? *Antígona Vélez* de Marechal. Y por equivocación, el grupo con el que yo estaba en ese momento, ganamos la bienal y yo estaba seguro que tenía que ir *Antígona Vélez*, pero por eso me preguntaba en el comienzo si habían sido seleccionados alguna vez para la Fiesta Nacional, Manajo. Y creo que da qué pensar esa omisión... esa omisión... estentórea se podría decir, porque creo que... de esta recorrida laboral que yo suelo hacer en todo el país haciendo devoluciones o a veces en el trabajo desagradable de jurado y demás me doy cuenta la cantidad de invisibilidades que hay, que realmente son lo que va nutriendo todo lo demás (...) me da la sensación de que hay un teatro subterráneo que circula, que nutre y que a veces de casualidad o a veces eventualmente aparece en los lugares de visibilidad más convencionales, más acordados. Bueno, yo traté de pagar esa culpa del 93 siempre con Verónica.

(Registro obtenido del video de la presentación de *Experimento manajo* de Verónica Pérez Luna en la Fiesta Nacional del Teatro en Salta en el 2015)

Para explicar por qué la obra de Manajo nunca fue seleccionada, una primera hipótesis es que las premiaciones del Estado efectivamente estén orientadas a *normalizar* las prácticas teatrales. Al respecto, un teatrista tucumano señala:

No le voy a pedir al Estado que lleve la obra más rara de cada provincia para que la señora de Formosa que quizás no va mucho al teatro vaya y diga “El teatro es una porquería”. Que se siente la señora de Formosa ahí a ver la obra y que diga “Che qué lindo el teatro” y bueno, impulsar el teatro en las provincias. Creo que eso también es muy valioso, no?

(Lucas, 33 años. Entrevista personal con el autor, 6 de diciembre de 2016)

Foucault entiende por normalización aquel procedimiento mediante el cual el poder, a la vez que obliga a la homogeneidad, individualiza al permitir desviaciones, fija especialidades y hace que las diferencias se tornen productivas a los fines del sistema (2010: 215). En esta explicación, el Estado crea un certamen, una situación de equidad donde todas las obras compiten por igual, pero luego selecciona aquella obra que mayor *productividad* puede aportarle: en este caso, llevar una obra amable y concesiva a bajos precios a otras provincias. Al mismo tiempo, la obra de Manajo de calles adquirió tal relevancia entre los teatristas, que los eventos organizados por



el INT no pueden dejarlo de lado, motivo por el cual en algunas Fiestas provinciales, regionales o nacionales se les ha otorgado una mención por sus aportes al “teatro experimental”, o en otra ocasión se les cedió un espacio para presentar un libro, pero en ningún caso recibieron el premio del jurado que los lanzaría a mostrar su producción más allá de los límites de la provincia con la ayuda del Estado.

Sin embargo, al mismo tiempo, algunos teatristas tucumanos han señalado que la producción misma de Manojó de Calles dejó de ser convocante de aquí a un tiempo ya que comenzó a repetir sus propias estructuras y lógicas escénicas. En una entrevista a una joven actriz, frente a mi pregunta sobre si un desnudo era o no un signo de experimentación, ella respondió: *¿Cómo va a ser experimental si es algo que te enseñan a hacer?* En este caso, se refería al taller que desde hace diez años dicta un ex-integrante de Manojó de Calles, César Romero, taller donde muchos alumnos atraviesan la experiencia de desnudarse en escena.

En otras palabras, aquello que hace unos pocos años resultaba experimental o sorpresivo para el *campo de producción restringido*, es decir, para los propios teatristas, actualmente se volvió un elemento *normalizado* desde los propios actores sociales que integran la actividad teatral al ligar un hecho disruptivo a procesos de enseñanza y a una estética reconocible. Manojó de Calles jamás organizó un taller abierto a la comunidad, motivo por el cual la experiencia de la desnudez se limitaba a los pocos actores y actrices de la compañía. El taller de Romero, con el correr de los años, se volvió uno de los más numerosos de Tucumán.

Estas experiencias necesariamente llevan a nuevas búsquedas y variantes de *soberanía*. Desde hace unos años, la experimentación en Tucumán pasa por otro tipo de prácticas. Al respecto, un joven actor tucumano señala sobre Manojó de Calles:

- Para mí han quedado rastros de su experimentación. Ellas ensayaban 8 horas por día, hacían experimento grotowskiano, barbeano, hacían un montón de búsqueda y además hay una impronta estilística vinculada a lo grotesco, que les encanta. Pero yo me hago la pregunta, ellos trabajan así hace 25 años... y a mí no me conmueve artísticamente lo mismo que hace 2 años. Mi vida ha cambiado, mi personalidad ha cambiado, mis vínculos reales han cambiado y eso influye, mi manera de ver el mundo, de pensar la política, todo eso ha cambiado. E inevitablemente lo que yo hago en el teatro va a cambiar... Por eso me pregunto cómo hacen Alsina, cómo hace Raúl, cómo hace la Vero (Pérez Luna) para, después de tantos años de trabajar sobre lo mismo, seguir...

- ¿Confíando en eso?

- No sé si confiando, pero claramente los conmueve, los apasiona, sino ¿para qué lo hacen? Yo no entiendo, me parece que tiene que ver con su personalidad. A la Vero le siguen conmoviendo esos cuerpos... Todos hemos visto una obra de Manojó, ya todos hemos visto ese estilo, ya está. No nos sorprende. Y a mí no me conmueve.

(Enrique, 28 años. Entrevista personal con el autor, 6 de enero de 2017)

Este testimonio habla sobre otras maneras de pensar la experimentación teatral, que quizás no tengan que ver con la ruptura más inmediata de los estándares de la vida social –desnudos, violentar el cuerpo de los actores y actrices, quebrar directamente la cuarta pared– sino las convenciones inherentes al teatro buscando una permanente modificación. Por ejemplo, en el año 2017, la obra ganadora de la Fiesta Provincial del Teatro sobre todo indaga líneas actuación naturalistas, lo cual quizás en esa coyuntura espacio-temporal sea una novedad, y probablemente de acá a un tiempo no más.

Cabe preguntarse si es posible realizar aquí una interpretación similar a la que hacíamos con respecto al teatro realista, junto a Bourdieu: los jurados priorizan las rupturas estrictamente teatrales, referidas a las convenciones estéticas, y no tanto las rupturas de estándares de la vida social, tarea que eventualmente podría tomar el campo político, por ejemplo. Un rasgo de autonomía del campo sería entonces premiar la experimentalidad.

Como decía Bourdieu, las instancias de consagración son reacias a premiar aquello que hizo escuela y que se tornó en tradición. De hecho, en el testimonio de un jurado de la Fiesta, encontramos la ponderación por la originalidad frente al cultivo militante de un estilo. Lejos de la normalización, quizás pueda entenderse la exclusión de Manojó de calles como una falta de novedad que no llega a satisfacer a los jurados. Al respecto, uno de ellos señala:

- A mí me pasó, cuando fui jurado de la fiesta, de sí defender una obra... y se hizo largo, pero era el único que la estaba defendiendo y ya en un momento tuve que ceder.

- ¿Y qué es lo que te gustaba de esa obra?

- Que a mí me parecía que era como un planteo más original, más jugado, más inteligente, el tema es que la obra, todas las obras tenían falencias... (silencio)

- ¿Falencias técnicas digamos?

- Claro (...) aparte el trabajo estaba bien... lo que pasa es que no todos los actores estaban bien.

(Pedro, 42 años. Entrevista realizada por el autor el 26 de julio de 2017)

En este caso, el jurado prioriza la originalidad del planteo más allá de la precisión técnica de la puesta, el hecho de que los artistas hubieran tomado un riesgo al hacer una puesta “más jugada”, aunque la ejecución no hubiera sido del todo exitosa. Cabe señalar, sin embargo, que esta obra terminó perdiendo, contaba el jurado, en favor de otras que en sus aspectos técnicos eran más prolijas.

### 2.4.3 El teatro de humor <sup>10</sup>

En Tucumán, muchas obras de teatro de humor tienen gran convocatoria y llenan salas de cientos de espectadores, en algunos casos porque sus figuras tienen además inserción en la radio y la televisión locales. Este tipo de teatro no participa en absoluto de la Fiesta Provincial del Teatro. Por el contrario, habitualmente los elencos se presentan a los Premios Carlos, realizados en la localidad de Carlos Paz en Córdoba durante el mes de enero, donde se reconoce el mejor teatro presentado durante la temporada. A la vez, gestionan por su cuenta la posibilidad de hacer giras por el interior del país. Por lo tanto, en gran medida el teatro de humor constituye un *circuito* separado del teatro independiente, en tanto difieren sus instancias de consagración, públicos y salas. Sin embargo, existen ciertamente teatristas que comenzaron en el circuito independiente y fueron luego al teatro de humor, o incluso que mantienen en paralelo la actividad en ambos.

El teatro de humor puede presentar rasgos que no coinciden con los roles organizativos que deben especificarse para inscribirse en las Fiestas. En casos donde el humorista es el gran protagonista, los roles de director o dramaturgo, por ejemplo, prácticamente no existen. Esto ocurre, quizás, no por características *genéricas* del teatro de humor, sino porque tiene formas organizativas típicas del *circuito* comercial. Además, la misma actuación como trabajo artístico tiene otro carácter, al mantener un vínculo frontal e interactivo con el público, o bien porque el humorista no realiza una división cabal entre personaje ficcional y persona real como en las demás obras. En otros casos, los humoristas pueden llegar a repetir un mismo personaje en varias obras. De esta manera, el trabajo artístico del actor, en el teatro de humor, puede diferir cualitativamente de lo que ocurre en el teatro de arte, lo cual ocasionaría que incluso la tarea de evaluar esas actuaciones tuviera que manejar otros parámetros.

Si bien los elencos de humor prácticamente no participan de la Fiesta Provincial, en el año 2015, en la Fiesta Regional del Teatro realizada en Tucumán, el INT invitó al elenco de *Manyines* a realizar la apertura del evento en el Teatro Mercedes Sosa, un espacio municipal de más de mil localidades que no pertenece al circuito independiente. *Manyines* es un espectáculo de gran popularidad en

---

<sup>10</sup> Algunos análisis del género teatro de humor, pueden encontrarse en Anduaga Berrotaran (2011), Negrete Portillo (2011) y Guerrero (2014).

Tucumán, protagonizado por Miguel Martín, Gabriel Carreras y Pablo Latapié, entre otros, quienes se hicieron conocidos por personajes como “el Etor y la Eter”, el Oficial Gordillo o las vecinas, difundidos por radio, televisión y canales de YouTube. La incorporación de *Manyines* a la cartelera de la Fiesta, aún cuando este espectáculo ni siquiera había concursado, da cuenta de un intento del INT por incluir el teatro de humor, el cual, además, sin dudas ensancharía la afluencia de público.

Entre las más antiguas caracterizaciones del humor en el teatro occidental, la *Poética* de Aristóteles define la comedia como aquel género que imita a los hombres como peores de lo que son, no en cualquier dimensión, sino poniendo especial énfasis en la fealdad y lo ridículo, entendido como un error que no provoca daño a los demás. De este modo, mientras la tragedia narraba historias con personajes divinos y aristocráticos, la comedia era comúnmente protagonizada por personajes de esclavos y plebeyos. Con el correr de los siglos, la comedia y el humor pasaron a ostentar un estatuto menor que el drama y la tragedia. Además, esta desvalorización del humor corrió en paralelo con el desprestigio del actor popular durante toda la historia del teatro occidental. Si bien el actor popular no necesariamente se desempeña en el género humorístico, el humor constituye un subgénero importante en la actuación popular. Al respecto, los reproches de tipo ético esgrimidos contra el actor popular –por su falta de decoro– fueron solapándose con juicios estéticos, arribando a la conclusión de que el actor de teatro culto era simplemente mejor que el actor popular (Mauro, 2015).

Karina Mauro (2013, 2015) señala que habitualmente se juzga la actuación popular con los parámetros del teatro culto, lo cual ocasionó históricamente y aún ocasiona dificultades para comprender la especificidad de su propuesta estética. En este sentido, más que en ningún tipo de teatro, el actor popular se define por un nombre propio conocido por el espectador (2013: 25). De hecho, las formas de teatro popular surgen como una corriente no textual y carente, en principio, de personajes, donde los actores se presentan a sí mismos como tales, en una relación directa con los espectadores (2013: 21). Las mediaciones como el texto, los personajes o la dirección son, en gran medida, desactivadas en pos de que sea la relación con el público el verdadero espectáculo (2013: 16, 17).

Actualmente, una de las formas más usuales del teatro de humor en Tucumán, así como otros sitios del país, puede adscribirse a la tradición norteamericana del *stand up*. En este caso, al igual que en otras formas del teatro de humor popular, la

estructura del relato, la actuación y el régimen de ficción tienen características bien distintas a las propias del teatro realista o del teatro pos-dramático.

De este modo, es habitual que la actuación humorística aproveche los rasgos biográficos del actor o la actriz para construir su particularidad estética. Si bien esto ocurre en cualquier tipo de actuación, en el *stand up* el trabajo actoral no supone el armado de un personaje artificial y ajeno. Por el contrario, el elemento central de la técnica es que el actor “hace de sí mismo”, es decir, no se presenta como un otro dentro de una historia ficcional, sino que cuenta en primera persona rasgos llamativos de la realidad o de su persona, creando en muchos casos una parodia de sí mismo. Por ejemplo, una actriz de *stand up* tucumana cuenta su experiencia en Buenos Aires:

Me metí en *stand up* y me probé como (nombre de la actriz) contando un monólogo de humor, que es muy diferente a la persona que encara un personaje. Vos encarás un personaje y vos te escondés detrás de un personaje (...) pero... ¿Cómo hacer reír a la gente haciendo que sos vos? (...) A mí me pareció buenísimo, porque yo conté situaciones de mi vida de Tucumán, cómo era una tucumana viviendo en Buenos Aires. Entonces *a la gente de por sí ya le gusta mucho la tucumana en Buenos Aires, la persona que no habla muy porteño*, que habla como tucumano (...) Entonces vos, esas anécdotas, las contás con una técnica, del *stand up*, que tenés un montón de técnicas.

(Andrea, 29 años. Entrevista realizada por el autor el 13 de septiembre de 2016)

En este testimonio aparece un rasgo central del teatro de humor, que poco aparece en las entrevistas a otros actores: el vínculo cercano con el público y la construcción estética del actor en interacción con las risas del espectador. Por otro lado, la actriz enfatiza tanto el elemento biográfico de su construcción como “la técnica del *stand up*”, es decir, una serie de saberes, reglas y demás elementos que construyen ese lenguaje estético. El trabajo humorístico de este género consiste, entonces, en hacer conscientes los aspectos personales que pueden ser interesantes para actuar, por un lado, y manipular las técnicas de la comedia, por otro.

Howard Becker (1982) explica que los artistas son aquellas personas que transforman un elemento común y corriente –unos sonidos, un comportamiento, unos colores– en algo fuera de lo común, mediante un trabajo particular, que es el trabajo artístico, que estaría además informado por el *talento* que tiene ese artista y otros no. Ahora bien ¿cómo medir en el *stand up* qué parte le corresponde al trabajo *creativo* del actor y qué parte a lo que es propio de ese sujeto *biográfico*? Si el trabajo de un actor es muy cercano a su propio tono ¿puede *eso* valorarse como trabajo artístico? Estos interrogantes son muy difíciles de responder y demandarían una investigación

que exclusivamente indague este problema<sup>11</sup>. Sin embargo, es importante objetivar que es justamente éste el problema que surge cuando los jurados de un evento se disponen a evaluar un trabajo teatral.

Al respecto, esta misma actriz relata con disgusto una anécdota ocurrida durante una edición de la Fiesta Provincial del Teatro. Un compañero de elenco había recibido un reconocimiento por su actuación. Se trataba de un actor que venía de Chile y, al parecer, su manera de hablar había sido un factor significativo por el cual los jurados le habían otorgado una mención especial:

- Cuando salimos a la puerta estábamos charlando y se acerca uno de los jurados, que es el que lo había premiado a él... “¡Ah...! -dice- ¿Pero, vos sos de Chile *en serio*?”... “Sí, soy de Chile...”. “No me digas, yo pensé que eras *un actor que hablaba en chileno*” “No, no, *yo soy* de Chile” dice él... “Ah...” ¿No?, como que esa cosa así...

- ¿Medio misteriosa?

- Esa nube...

- ¿Y el jurado como diciéndole “Me equivoqué...”? Por como lo contás...

- ¡Totalmente! “Ah.. no me digás!”. Yo me di la vuelta y me fui, fue muy incómodo. Y el chileno también se puso muy incómodo, muy rara esa situación...

(Andrea, 29 años. Entrevista personal con el autor, 13 de septiembre de 2016)

Una disyuntiva habitual en los jurados se juega entre premiar una buena obra o premiar una obra no tan buena, pero cuyo artista tenga un potencial *talento* que se vislumbra en su producción (Misdrahi, 2015). En este caso, el actor había hecho una actuación lo suficientemente *buena* para ganar el premio. Ahora bien, el jurado pone en duda hasta qué punto la calidad que decidió premiar había sido engendrada por el *talento* y el trabajo artístico, o por algo más personal y hasta biográfico del actor. La duda del jurado reside en la presunción de que quizás no había un trabajo artístico moldeando el soporte biográfico. Además, cabe señalar la obviedad de que escuchar en un escenario tucumano a una persona hablando la variedad lingüística chilena habrá resultado seguramente llamativo, provocando algo que los demás actores que participaban del evento no estaban en condiciones de dar.

En esta anécdota, observamos que un jurado impugna la acción de actuar tomando materiales personales y entiende como un error propio de pericia evaluadora el haber reconocido artísticamente a quien simplemente sedujo actoralmente a los jurados con un elemento que no era *trabajo creativo* sino una suerte de *soporte biográfico*. Esta es ciertamente una complicada disyuntiva en la

---

<sup>11</sup> La evaluación estética del trabajo actoral es un tema ciertamente complejo y prácticamente inexplorado de forma sistemática. Algunas características de este panorama, así como pistas para una teoría sólida del trabajo actoral pueden encontrarse en Karina Mauro (2010, 2014a, 2014b).

evaluación de la actuación ¿Cómo medir dónde empieza y dónde termina el trabajo creativo? ¿Lo biográfico es un mero soporte? ¿O es un conjunto de materiales que siempre aparecerán artísticamente elaborados? ¿Se debe premiar a quienes actuaron de sí mismos, aún cuando los efectos de actuación hayan sido contundentes para los espectadores?

El humor popular, justamente, constituye un género donde es habitual la reelaboración poética de rasgos personales. Esto supone un importante peligro para los teatristas *profesionales*, en la medida que la actuación pueda dejar de ser un territorio exclusivos de quienes aprendieron extensamente las técnicas actoral, corporal y vocal, ya que en cualquier momento puede aparecer alguien que tenga un rasgo muy particular, que nadie más tenga –hablar como chileno, por ejemplo– y con esa materia prima logre niveles de efectividad mayores que los actores con más técnica, con más experiencia y más credenciales. A diferencia de otras artes interpretativas como la danza, el canto o la ejecución musical, “la acción actoral no difiere de la acción cotidiana más que por realizarse en un medio situacional determinado (Mauro, 2014b: 137).

Frente a este carácter problemático del arte de la actuación, uno de los objetivos centrales de las Fiestas Provinciales es profesionalizar la actividad teatral en el interior del país. Desde el INT se caracteriza que el problema del teatro en el interior es que el oficio del teatrista no está completamente profesionalizado, lo cual trae problemas a la hora de garantizar la calidad de los espectáculos. En el volumen publicado a raíz de la Fiesta Regional del Teatro del NOA en el 2014, el entonces representante provincial del INT de Jujuy, Rodolfo Pacheco, señala en el prólogo:

La idea de lo popular se vino a convertir en una oposición a la búsqueda de calidad, o de la libertad de investigar sin condicionamientos. (...) La escasa cantidad de funciones de obras estrenadas (muchas solo cumplen lo exigido por los subsidios del INT), la falta de ensayos por la escasa disposición para la actividad, la falta de interés en capacitarse atentan contra el oficio. (...) Es nuestra responsabilidad posibilitar el tránsito hacia el desarrollo del oficio teatral en las provincias y estimular nuestra herramienta de trabajo para conseguir proteger y desarrollar este incipiente oficio. (Pacheco, 2014: 8)

En este caso, Pacheco habla del “oficio” de los actores como tarea regular y con formación, es decir, dándole un sentido más cercano a “profesión” que “oficio”. Es habitual que los actores que se dedican al humor no tengan en su haber una intensa formación académica. Por el contrario, están más formados por el “oficio” de



trabajar intensamente en muchas obras que por tomar clases. El director tucumano Rafael Nofal (s/f) señala que en esta provincia, desde los años '60, existía una marcada diferencia entre dos corrientes de actores: por un lado, los actores de oficio de radioteatro, herederos del circo criollo y muy populares en el interior de la provincia; por otro, los actores formados en instituciones académicas y que conformaban el teatro independiente de la época. Nofal titula su libro *Confluencias* para señalar el encuentro que tuvieron estos dos tipos de actores cuando son convocados a trabajar en el Teatro Estable de la Provincia a comienzos de la década del '70. Después de esta experiencia, Nofal explica que la tradición del primer grupo de actores populares se pierde cuando la dictadura clausura el elenco oficial e interrumpe así el armado de una síntesis de ambas corrientes.

Por otra parte, la experimentación y el cambio de convenciones, que observábamos entre los ganadores de la Fiesta Provincial en el Capítulo 2, no son características fundamentales en el teatro de humor popular. Al respecto, en sus reflexiones sobre la poética actoral de Guillermo Francella, Karina Mauro (2007) señala que el actor popular logra una efectividad probada en relación con su público, cuyas risas le permiten, con el correr del tiempo, uniformizar sus marcas estilísticas de composición. Por lo tanto, “la repetición de procedimientos y recursos es un aspecto fundamental de su poética” (Mauro, 2007).

Por último, encontramos evidencia de que el teatro de humor suscita el rechazo de las instancias evaluadoras sobre el argumento de que el público no realiza ningún salto intelectual o emocional durante la función. En este punto, cabe atender al caso de una obra ganadora de la Fiesta que, al mismo tiempo, provocaba la risa del público, a saber “Las fabricantes de tortas” de Alejandro Urdapilleta, dirigida en el año 2003 por César Domínguez, con las actuaciones de César Romero y Gonzalo Véliz.

Después de la instancia provincial, el crítico Jorge Figueroa del diario local La Gaceta, quien había sido parte del jurado que había seleccionado la obra, cubre la puesta realizada durante la Fiesta Nacional en Río Negro y escribe una reseña. Vale la pena citar en extenso cómo vio la función de Río Negro para vislumbrar los motivos de su selección y sus expectativas sobre lo que el público debía ver en la obra (las cursivas son mías):



No hay dudas de que a la gente la obra "Las fabricantes de tortas" le gustó, incluso a los mismos teatristas, pero como suele ocurrir, a los críticos especializados no. La puesta tuvo algunos inconvenientes. Concebida para desarrollarse en salas no convencionales, los actores César Romero y Gonzalo Véliz tuvieron que vérselas con un teatro a la italiana, donde los espacios del escenario y de la platea están distantes y diferenciados, y el contacto con el espectador no es inmediato. Por eso, en la elegante sala de la Fundación Patagónica de esta ciudad, el primer trabajo que tuvieron que hacer fue el de adaptar la obra. (...) "Las fabricantes de tortas" –de Alejandro Urdapilleta– (...) es el retrato de una sociedad en la que unos hablan fuerte y dan órdenes, y otros no tienen voz. Unos someten y otros son sometidos. (...) En la puesta que se hizo en General Roca, la obra quedó *alivianada* totalmente, y la prueba de ello está en que frente a las escenas más fuertes, el público respondía con *risas*. De esta manera, "Las fabricantes..." se *alejó* del *texto* de Urdapilleta.

(Diario *La Gaceta*, 31 de marzo de 2005)

Si bien este fragmento remite a muchas dimensiones que atañen a esta investigación, en particular se destaca la idea del humor como un obstáculo para la expectación *auténtica* de la obra. En primer lugar, Figueroa realiza una tajante división entre la manera de mirar del público general y la suya de "crítico especializado". En su opinión, las risas de los espectadores constituyen la evidencia de que el potencial crítico de la obra se había diluido. El humor le había ganado la batalla a la dimensión política de la obra, que presuntamente no habría sido comprendida por el público. De tal manera, éste, si bien asistió a la función, se perdió del sentido *auténtico* de la obra plasmado en el "texto de Urdapilleta".

Ahora bien, la crítica no se dirige sólo al público ya que, de forma moderada, en las primeras líneas el autor señala que también los miembros del elenco habían quedado satisfechos con la función. Por eso mismo terminará su reseña diciendo que es la obra, y no el público, la que "se alejó del texto de Urdapilleta". En este sentido, tanto el público como los actores son acusados de hacer crecer el humor en desmedro del sentido político de la obra, aunque el texto deposita a todas luces sobre el público la responsabilidad mayor.

No es un aspecto menor que Figueroa realice una lectura de una obra nacida del teatro *under* de los '80 utilizando los cánones de la tradición realista: la importancia de apegarse al texto original; el valor de la obra asentado en su capacidad de elaborar un "retrato" de la sociedad, es decir, mantener una relación representativa con el mundo; la participación del público entendida como comprensión y aleccionamiento político, y no como goce o festejo. Como recordaba Piglia (2016) en su estudio sobre las vanguardias literarias, las poéticas deben ser comprendidas en su propia lógica: "Pobre el que lea a Puig desde Saer, porque no va

a quedar nada de Puig, como bien ha dicho Saer” (Piglia, 2016: 50). Sin embargo, el crítico sí realiza otras lecturas que están en sintonía con la poética del *under* de los ’80, en tanto señala el problema de la disposición *a la italiana*, que impidió a la obra hacer su puesta como en Tucumán, con los actores cerca del público, así como el contraste de la “elegante sala” patagónica con el desparpajo característico de la estética de Urdapilleta.

En sus objetivos, la Fiesta Provincial del Teatro elige obras que vale la pena ser vistas más allá de los límites provinciales. Ahora bien, son interesantes las palabras de Figueroa porque denotan la posibilidad de que, quizás, los públicos que asistan a ver las obras premiadas no las verán de la manera que a los organizadores de la Fiesta les interesa. En su mirada, la risa de los espectadores anularía el carácter político de la obra. Esto genera un evidente problema para las instancias de decisión de la Fiesta, quienes pueden decidir qué obras de otras provincias llegarán a cada territorio, pero no pueden decidir qué cosas y cómo mirarán las audiencias esas puestas.

En síntesis, sea porque los actores repiten una y otra vez las mismas modalidades, sea porque la “actuación de sí mismos” puede tener una efectividad que opaque el trabajo de los profesionales, o sea por entender la risa como signo de no comprensión, el teatro de humor es un género que puede ser desdeñado por las jerarquías del teatro de arte en general, más que los organizadores de la Fiesta en particular. Justamente, tal como señalamos más arriba, las obras que estrictamente pertenecen a este género ni siquiera asisten a disputar su reconocimiento en la Fiesta Provincial, lo cual sería ciertamente una acción interesante si llegara a ocurrir.

#### **2.4.4 El teatro del interior de Tucumán**

En el año 2017, el crítico y actual representante del Ministerio de Cultura en el Instituto Nacional del Teatro Federico Irazábal desató una polémica cuando declaró, en una entrevista con el diario La Nación, que en el Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA) no habría “montajes del interior porque le pedí al comité curatorial que eligiera lo mejor”<sup>12</sup>. Las palabras de Irazábal provocaron el repudio de muchos teatristas del interior del país, muchos de los cuales crearon un video que se viralizó luego en las redes sociales. Esta escena, en la que desde la Capital se

---

<sup>12</sup> *La Nación*, “Un encuentro dedicado al teatro político y lo transnacional”, 29 de julio de 2017.

catalogan de inferiores las estéticas del interior, ciertamente, no es nueva y parece ser un rasgo constante de varios campos artísticos. Ahora bien, también desde las capitales provinciales existen rechazos similares hacia la producción del interior de las mismas, más aún en aquellas provincias, como Tucumán, donde la capital constituye una ciudad bastante mayor en población y en instituciones de formación que el resto de los centros urbanos del interior.

En el periodo estudiado, la Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán jamás ha seleccionado un elenco del interior de la provincia y éstos en prácticamente ningún caso han llegado siquiera a formar parte de las quince obras preseleccionadas. Si bien estos casos no fueron explorados a fondo en esta investigación como los tres géneros anteriores, es pertinente mencionar que también el origen geográfico parece ser un elemento coincidente en cómo se distribuyen los reconocimientos de la Fiesta Provincial del Teatro.

Lejos de constituirse esto en una denuncia que exija una suerte de “cupos del interior” para las preselecciones, no es nuestra intención simplemente remarcar una situación de injusticia, sino invitar a indagar las lógicas específicas mediante las cuales la Fiesta Provincial lleva adelante este tipo de exclusiones. Por lo tanto, no resulta pertinente crear un apartado reivindicativo donde se declaren los motivos por los cuales son producciones valiosas, ciertamente un gesto más cercano al que pueden hacer los actores del campo para ganar reconocimiento, pero que poco tiene que ver con el marco disciplinar de la sociología de la cultura.

En este sentido, a diferencia de la diversidad estética, la diferencia de origen geográfica puede fácilmente contrabandearse como una presunta “diferencia cultural”, lo cual le otorgaría su derecho a integrar una porción del territorio de seleccionados o preseleccionados por el evento. Por lo tanto, la operación interpretativa debe vigilar posiciones simplistas, movidas solamente por el deseo de que el trabajo intelectual repare una injusticia. Si bien no se explorarán estos casos a fondo, sí es importante señalar que este tipo de gestos pueden reproducir lógicas que utilizan el origen geográfico para fetichizar una diferencia cultural y asignarle, por esos motivos, lugares de visibilidad.

En varios casos, estas obras se superponen con las estéticas del realismo o el humor popular —el teatro de la crueldad constituye un caso particular del grupo Manojos de calles—, y quizás estos sean los motivos de su exclusión. A su vez, cabe señalar que al mismo tiempo que las obras del interior de la provincia en contados

casos alcanzan a integrar la preselección de la Fiesta Provincial, muchas de ellas, desde hace unos años, participan y ganan reconocimientos en los Premios Artea.

El análisis diacrónico desplegado en ese capítulo demuestra que la Fiesta Provincial del Teatro distribuye sus reconocimientos según las trayectorias y las tradiciones estéticas de las obras, orientando los premios hacia directores que se están iniciando como tales, ubicados en estéticas ligadas al teatro pos-dramático y experimental. Al mismo tiempo, excluye otras estéticas, como el realismo, el teatro de la crueldad y el teatro de humor, así como aquel producido en el interior de la provincia. Es importante remarcar que este panorama no supone declarar que se trata de una política intencional y consciente, aunque es evidente que la coherencia constatada amerita una eventual indagación de sus orígenes.

Ahora bien, más allá de las expectativas del INT o la mirada con que los jurados evalúan, este capítulo explica cómo una política pública produce un efecto doble: por un lado, pone momentáneamente en suspenso las jerarquías locales al reconocer el trabajo de figuras neófitas por sobre el trabajo de los consagrados; por otro lado, excluye de la selección a corrientes estéticas que, en gran medida, otros agentes de la propia actividad también excluyen. En otras palabras, la premiación de la Fiesta tiene efectos *innovadores* y también *reproductores* en la actividad. Si se tiene en cuenta que las Fiestas son una política llevada a cabo en todo el territorio nacional, cabe preguntarse si estos efectos son tales en otras provincias, sobre todo en aquellas donde, como se señaló más arriba, las políticas culturales del Estado nacional tienen un rol predominante frente a la práctica ausencia de las direcciones provinciales de cultura.

En síntesis, el análisis permite delimitar los efectos generales de la Fiesta Provincial del Teatro en la actividad local al describir la lógica con que otorga sus premios. Sin embargo, no explica el rol de otros actores sociales involucrados en el evento que vuelven a la Fiesta una premiación convocante. En otras palabras, la instancia de decisión del premio no es la única ni necesariamente la más relevante de todas las acciones concurrentes en el evento. Desde una mirada cercana a la de Howard Becker, que enfatiza la cooperación en los mundos del arte, se indagarán en el tercer capítulo las distintas acciones involucradas en la Fiesta Provincial del Teatro, las cuales son sin duda relevantes para comprender el evento en su totalidad.

### Capítulo 3

## Competencias cooperativas: la acción de los participantes en la Fiesta Provincial del Teatro

En el capítulo anterior, se realizó un avance sustantivo en relación a la pregunta por las prácticas de reconocimiento artístico que operan en la Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán. De este modo, se analizó el criterio con que se orientan las premiaciones, delimitando estéticas incluidas y excluidas en la selección, puntualizando los efectos generales y a largo plazo del evento en la actividad. En el presente capítulo, se correrá el foco de la instancia de decisión de los premios como centro irradiador de sentidos con el objetivo de analizar las acciones realizadas por los distintos agentes que participan del evento y ocupan un rol central en la Fiesta. Ciertamente, sin ellos, ésta no podría llevarse a cabo. Además, es en estas acciones donde la Fiesta es significada como un evento relevante para la comunidad teatral local.

En primer lugar, el presente capítulo propone el concepto de *competencias cooperativas* para dar cuenta de la necesaria concurrencia de acciones necesarias para que el evento tenga lugar. Luego, se analizan las experiencias, acciones y usos de la Fiesta por parte de los teatristas, el público y las salas independientes en la realización del evento. Sobre los primeros, se analizarán instancias en que los teatristas y los organizadores del evento subrayan la centralidad de su participación. En el caso del público, se analizará su composición, poniendo de relieve su rol activo durante el evento. En cuanto a las salas, se revisarán las ventajas y desventajas de participar de la Fiesta, así como su posición subalterna en relación a la organización del evento.

Dados los límites de esta investigación, y ya que el interrogante principal gira en torno al teatro independiente y sus actores sociales más inmediatos, se decidió priorizar el análisis de estos tres agentes y no abordar otros factores que

también juegan un rol importante en la Fiesta, como son la prensa escrita, los agentes estatales provinciales o los encargados de difusión del evento.

### **3.1 De la legitimidad radial a las competencias cooperativas**

Un aspecto a todas luces llamativo de la Fiesta es que los gestos que despliega para convocar a sus participantes y construir su legitimidad son bastante tenues en relación al gran afluente de teatristas y a la importancia que se le otorga en los medios locales y las redes sociales. En otras palabras, ya que el evento está instalado en la comunidad como una jornada importante, es fundamental observar qué es lo que los participantes y asistentes ponen en juego allí. Además, cabe preguntarse también qué posibilidades tienen los teatristas para intervenir activamente en el evento, es decir, qué dimensiones habilitadas por la fiesta luego son apropiadas y resignificadas por los participantes. En este sentido, ciertamente la Fiesta Provincial del Teatro requiere que los participantes –teatristas, encargados de salas y público– pongan de sí y completan los sentidos para que la premiación sea reconocida y su poder instituyente sea efectivo.

Comprender las premiaciones solamente en términos de consagración unidireccional de figuras y lenguajes estéticos es pasar por alto una serie mayor de implicancias que tienen estas prácticas. Los premios no sólo crean una suerte de valor adicional a las obras, sino que, al desarrollarse como eventos en el ciclo anual, habilitan modos de vinculación entre los teatristas que no aparecen en otros momentos de la actividad, los cuales no se agotan en una relación de mera competencia, sino que permiten una serie mayor de juegos de jerarquización, alianzas y visibilidades.

Siguiendo a Becker (1982) en su comprensión de las artes como un conjunto de acciones coordinadas, el concepto de *competencia cooperativa* propone agrupar el amplio arco de acciones realizadas por diferentes actores sociales que permiten que todos los pasos del evento, desde el proceso de pre-selección de los elencos hasta la ceremonia de premiación, se lleven adelante año a año. Las discusiones de las compañías sobre la participación o no en el evento, la puesta a disposición de las salas, la asistencia del público, la circulación de opiniones por redes sociales y cara a cara antes y después de la decisión final del jurado conforman sólo algunas de las acciones que conviene mirar con atención para poner de relieve las prácticas y

sentidos que no se producen desde la jerarquía organizadora y decisora del evento, sino desde los miembros participantes. Lejos de un enfoque funcionalista, que ve en estas acciones la repetición mecánica de un engranaje, el hecho de que año a año una serie amplia de actores sociales invierta tiempo, energías, dinero y su propia sociabilidad en la Fiesta Provincial del Teatro, demanda por sí mismo un análisis atento que debe realizarse fundamentalmente observando las experiencias y sentidos de los participantes.

Por otra parte, incluso las acciones a primera vista unilaterales y determinadas desde la jerarquía organizadora, como ser la elección de las obras ganadoras, suponen sólo parcialmente un valor adquirido por un otorgamiento de los jurados, ya que el premio cobrará eficacia en la medida que los participantes del evento produzcan sentidos concurrentes al respecto. Si bien existe una instancia decisoria ubicada en el plano jerárquico, los efectos de la decisión no pueden manipularse desde estos lugares, y necesariamente quedan librados a cómo los participantes, en este caso, quienes integran la actividad teatral y quienes no también, ponen en movimiento esos contenidos, de tal modo que “ser ganador” será una cosa u otra según dichas manipulaciones. Del mismo modo, sólo mediante las acciones de los participantes, el evento de premiación se constituye en una competencia dotada de verdad, de reglas legítimas y de autoridad de decisión.

Bajo ningún punto de vista debe implicarse de esto que los sujetos construyen plásticamente la realidad con sus acciones, ya que ciertamente estas formas de agencia estarán determinadas también por los modos habituales en que se entiende qué es un ganador en el campo. El propio Becker (2009) señala que la estabilidad y el poder de la inercia de los mundos sociales son importantes problemas de la sociología, por lo cual es necesario comprender por qué es que las cosas no cambian, en lugar de asumir que ocultan un carácter natural o estructural. Por otro lado, tampoco debe entenderse que “cooperación” implique una simple potenciación de los sentidos instituidos desde arriba. La idea de cooperación subraya la necesidad ontológica de varias instancias, incluso cuando la concurrencia de sentidos y acciones se oriente a criticar, horadar o impugnar el poder de la Fiesta.

En términos teóricos, los conceptos de cooperación y participación en la construcción de la legitimidad de una instancia de premiación permiten hacer un giro diametral en los enfoques dominocéntricos (Grignon, Passeron; 1991) sobre cómo las instituciones construyen el prestigio y administran el poder. Para observar cómo se

elaboran los valores legítimos, en muchos casos se asume la necesidad de asediar el poder como “trastienda”, que en nuestro caso llevaría a indagar específicamente las razones que motivan las decisiones de los jurados. Se parte, así, de la premisa de que hay algo oculto que debe ser develado, porque es allí, en ese punto ciego, donde se harán visibles los hilos con que las estructuras son manejadas al modo de marionetas. Entonces, revelando los oscuros lugares del poder decisorio, se revelarán automáticamente las claves para explicar el funcionamiento de todo el campo.

Al respecto, Abélès y Badaró (2015) relatan el fracaso rotundo de esta hipótesis en sus etnografías de la Organización Mundial del Comercio, el sitio donde, al parecer, se toman las decisiones que dirigen el capitalismo mundial. Los etnógrafos se sorprendieron ante la predisposición de los directores del organismo a mantener abiertas sus oficinas y mostrar apertura total al diálogo. La etnografía fracasó en su objetivo de develar los funcionamientos ocultos, porque no había funcionamientos ocultos que develar.

En un sentido similar, ya en el campo específico de la sociología del arte, Marijke de Valck y Mimi Soeteman (2010) investigaron la cocina de las decisiones de los jurados en el *International Documentary Filmfestival Amsterdam*, uno de los festivales de cine documental de mayor convocatoria en el mundo, para concluir que los criterios con que se definían los ganadores eran bastante contingentes y azarosos. Para las autoras, los jurados no son las usinas desde donde se digita el valor, sino que el premio es un espacio que refrenda un código estético que por otros canales se viene construyendo previamente. Más allá de si el rol de los jurados es prefigurativo o refrendador, sus decisiones sólo adquieren sentido en la medida que son significadas, refrendadas y cooperadas por quienes participan directa o indirectamente de la instancia de premiación. Qué tan oscuro o claro sea el sitio donde se formen los premios será útil en algún sentido y en otros no, porque una porción de esa legitimidad quedará librada a juegos y mecanismos que les son ajenos a esas instancias decisorias.

### **3.2 “Todos somos la Fiesta”: la participación de los teatristas**

En el año 2005, Verónica Pérez Luna, fundadora y directora del grupo “Manojo de calles”, “quedó excluida del jurado de pre-selección” de la Fiesta



Provincial del Teatro, según cuenta la prensa local. Por tal motivo, su grupo decidió no presentar ninguna obra en el evento y realizar una intervención performática con un grupo de hip hop en la vereda del teatro donde se realizaba el acto de inauguración. Actores y actrices vestidos de payasos abrían botellas de sidra y convidaban torta, mientras repartían volantes que decían “Todos somos la Fiesta del Teatro”<sup>13</sup>. Esta frase condensa una disputa que permanentemente se pone en juego en el desarrollo del evento ¿En qué medida la Fiesta es potestad del INT y el Ente de Cultura de la Provincia, es decir las instituciones del Estado, y en qué medida es un encuentro y un festejo realizado por y para los teatristas? De este modo, cada vez que surge algún tipo de conflicto, los teatristas no dudan en enarbolar que son ellos mismos quienes realizan y a quienes les pertenece la Fiesta Provincial del Teatro.

Diez años después de que aparecieran estos volantes, Tucumán asistió, en alguna medida, al epítome de esta forma de entender la Fiesta. Durante el 2015, se había paralizado la liquidación de becas y subsidios de salas, giras y proyectos otorgados por el INT, al ritmo que crecía la tensión entre el Director ejecutivo Guillermo Parodi y varios representantes provinciales, entre ellos la salteña Cristina Idiarte y el tucumano José Ramayo. Muy cerca de fin de año, frente a la situación crítica con la dirección nacional, en una asamblea de teatristas se decidió, por voto dividido, que no se realizaría la Fiesta Provincial del Teatro a menos que Parodi resolviera de una vez los pagos adeudados. No obstante, en la comunidad teatral local muchos no quedaron conformes con la simple suspensión del evento, entendiendo la importancia “de no quedar de rehenes en la pelea entre Parodi y los representantes provinciales”<sup>14</sup>. Por este motivo, surgió la iniciativa de “La Insuspendible”, una versión de la Fiesta Provincial gestionada por los propios teatristas, cuyo mismo nombre subrayaba que ningún conflicto dentro del INT podía quitarles el encuentro anual. Los organizadores de “La Insuspendible” realizaron una conferencia de prensa, donde el director Pablo Gigena la definió de la siguiente manera:

Es una fiesta que tiene de trasfondo un reclamo, se llama Fiesta Teatral Provincial La Insuspendible, nosotros no sabemos catalogar si es paralela o alternativa, en realidad es más que una respuesta a la problemática en la que estamos inmersos todos (...) Queremos demostrar que nosotros, los teatristas, las salas, los grupos, los informadores

---

<sup>13</sup> *La Gaceta*, 22-08-2005.

<sup>14</sup> *El Diario 24*, 29-11-2015.

del teatro, los gestores del teatro somos los que hacemos la fiesta sin las instituciones, sin los logos podemos hacerla y la venimos haciendo desde hace muchos años.  
(*La Izquierda Diario*, 3 de diciembre de 2015)

Dos aspectos cabe subrayar de las palabras de Gigena: por un lado, la “Insuspondible” no reemplaza a la Fiesta oficial, sino que se presenta a sí misma como un evento de otro carácter, ligado al *ethos* independiente y autogestivo; por otro, su realización es una estrategia probatoria, es decir, se trata de la presentación a la comunidad teatral local de la evidencia incontestable de que la Fiesta puede existir sin el sostén del Estado. No implica esto, sin dudas, que exista un eventual programa a futuro de realizarla así, pero sirve como forma de hacer consciente que la participación de los teatristas en la Fiesta no es un factor prescindible, sino indispensable. En una dirección similar, el director César Romero puntualizaba su preocupación por los espectadores, ajenos a las rencillas internas del INT, frente a quienes los teatristas quedarían mal si la Fiesta Provincial no se efectivizara:

Estoy de acuerdo con las quejas y los requerimientos al INT, pero el público está esperando la fiesta, el público no entiende nada ni nadie le explica bien qué pasa. Caímos en la volteada los que participan y los que no de la competencia. Los teatristas terminamos pagando los platos rotos.  
(*Diario 24*, 29 de noviembre de 2015)

Finalmente, “La Insuspondible” se realizó del 28 de noviembre al 5 de diciembre del 2015 con la participación de nueve salas independientes. Ahora bien, no hubo ningún jurado que seleccionara elencos ganadores. Sin duda, esto hubiera ocasionado acaloradas discusiones que no valía la pena tener cuando “La Insuspondible” pretendía ganar la adhesión de la mayor cantidad de teatristas y salas. Cabe señalar que al año siguiente, terminada la gestión de Parodi y habiendo asumido en la dirección ejecutiva del INT Marcelo Allasino, se realizaron en Tucumán dos Fiestas Provinciales del Teatro, una a principio y otra a finales del 2016, para recuperar la que no se había llevado adelante el año anterior.

La participación misma de los teatristas en la Fiesta debe ser entendida, siguiendo a Becker, como parte del caudal de trabajo acumulado en la práctica artística. En este caso, la premiación sólo puede llevarse adelante porque los teatristas y el público tienen una participación activa en la misma.

Esto no es de ningún modo ajeno a la propia organización del evento, la cual en muchas ocasiones se mostró consciente de que, sin los elencos competidores, no sería posible llevar adelante el evento. En este sentido, por ejemplo, el programa de

mano de la 30° edición de la Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán del 2014 incluye una sección de dos páginas titulada “Opiniones. Los Hacedores hablan de la Fiesta!”, donde figuras reconocidas del teatro local comentan cuál es el sentido que tiene para cada uno la premiación. En cada caso, están sus nombres y apellidos, una fotografía y su rol en la actividad: Actor/Actriz, Director/a, Fotógrafo/a, Docente. Probablemente, el teatrista asistente o participante de la Fiesta se sienta mucho más cerca de esas figuras –ya sea porque las vio actuar recientemente o porque participa de sus clases en la universidad– y perciba mejor mediante ellos la legitimidad del evento, más que con los jurados, en este caso ubicados en la segunda página del programa en un espacio más acotado.

A su vez, en este caso las voces del documento condensan la variedad de sentidos que tiene el evento: la competencia, el encuentro, la idea de festejo. Las voces pertenecen a docentes universitarios de larga trayectoria, directores de sala, directores jóvenes ya premiados por la Fiesta, una ex-representante del INT, fotógrafos de teatro. Se trata de una vidriera de destacados de la actividad de distintas generaciones y roles. En esas “Opiniones”, la estrategia de legitimación de la Fiesta no es la misma que observaremos en el capítulo siguiente en el caso de los jurados, sino que la legitimidad del evento descansa en los saberes de los destinatarios del programa que conocen previamente a esas figuras.

Si bien encontramos este gesto sólo en la edición 2014, en otras ocasiones la organización del evento convocó a los actores y actrices de las obras preseleccionadas para realizar videos de pocos segundos donde contaban de qué se trataba su obra, los cuales luego circulaban en las redes sociales. Por último, algunas Fiestas Provinciales fueron realizadas en honor a una figura con larga trayectoria en el teatro local, cuyo nombre es adherido al de la misma Fiesta. Se trata sobre todo de teatristas consagrados retirados o que en pocos años pueden hacerlo.

En este caso, como se señaló más arriba, es útil la metáfora del Estado como “caja de resonancia” (Deleuze y Guattari cit. en Abélès, Badaró, 2015: 36) que no impone su fuerza, sino que dispone mecanismos donde poner a funcionar las fuerzas sociales preexistentes, al armar una premiación que los propios teatristas independientes no organizan para sí, pero evidentemente está prevista en sus deseos y participan activamente de ella. De hecho, ¿sería posible para los teatristas crear un evento de premiación, sin la mediación del Estado, pero que tuviera una afluencia similar de la mayoría de los elencos? La Insuspendible parece haber sido una prueba

de que sí es posible. Ahora bien, con menos participantes, no estaba habilitada para dotar al evento de las posibilidades que otorga el hecho de entregar un premio.

### **3.3 El público de la Fiesta Provincial del Teatro**

#### **3.3.1 El deseo de un público diverso**

La Fiesta Provincial no podría llevarse adelante sin el *público*, una figura cuya presencia puede parecer obvia y pasiva a primera vista. Un evento donde se dispone toda la producción teatral del año para verse por, al menos, la mitad del precio de las funciones ordinarias, ¿no garantizaría acaso la asistencia aluvial, automática y, por qué no, masiva? No necesariamente. No sería adecuado caracterizar al público como una masa informe y desdibujada. Tampoco se trata de una mera presencia que ocupa butacas y presta el cuerpo para que la acción teatral tenga sentido, sino que su asistencia a la sala implica, de por sí, una primera postura activa ante la función de teatro. Ahora bien, este simple acto trae aparejadas otras acciones cuyo análisis permite arrojar luz sobre dimensiones imprevistas de la Fiesta Provincial del Teatro, que trascienden el hecho mismo de la designación de un ganador.

Ciertamente, el público fue siempre una preocupación central de la organización de la Fiesta. En el programa del 2002, por ejemplo, la Fiesta se anunciaba como una respuesta a la crisis social y política por la que atravesaba el país, y en especial Tucumán, con sus conocidos y lamentables índices de mortalidad infantil. En función de ello, la Fiesta se planteaba en el 2002 como un gesto de diálogo con el pueblo de Tucumán y politización del espectador, invitando a hacer “Funciones de los espectáculos en barrios y plazas con entrada gratuita (...) Funciones en comunidades carcelarias y hospitalarias”.

Al analizar programas posteriores de la Fiesta, se advierte que, con el correr de los años, se diluyen estos elementos ligados al *ethos* de izquierda del teatro independiente, que entiende su articulación con el público como una acción de politización. Quince años después, el reciente ex-representante provincial del INT ubica en otros términos la relación de la Fiesta Provincial con el público. Al consultarle sobre el momento más significativo de su gestión, cita la siguiente

experiencia ocurrida durante la Fiesta Regional del Teatro realizada en Tucumán en el año 2015:

Nosotros tuvimos una experiencia maravillosa en Tafi del Valle. Instalamos una carpa, participaron todas las obras ganadoras de la región (...) y la cola de la gente era *impresionante*. La carpa tenía capacidad para 300 personas, quedaba gente afuera. Y lo mejor de todo es que era gente *del lugar*. Y escuchar un reportaje de la radio, esto fue lo máximo para mí, lo que coronó mis ocho años de gestión; le preguntaron a una lugareña, a una persona que vive en Tafi del Valle, que no era turista, le decían qué opinaba del teatro, entonces ella le decía que “nunca había ido, es la primera vez que voy, qué lindo había sido”. Ya está. *Con eso estaba todo, no necesitaba absolutamente nada más*. Eso, bueno, fue muy gratificante, no sólo ese evento, sino que fue como la culminación o como, qué sé yo, la coronación de *todo* mi gestión, esas palabras.

Y agrega:

Yo considero que la cultura es un derecho del ciudadano y el Estado tiene la obligación de brindar ese derecho. Entonces, fue una de mis políticas llegar al interior, a los lugares donde el teatro o la cultura se hace difícil, o porque no tienen una sala de teatro o porque no tienen infraestructura, porque no tienen sonido, no tienen luz. Bueno, a esa gente que le está negado el teatro o que le está negada la cultura, a ellos, llevarle la cultura o el teatro.

(Gustavo, 60 años. Entrevista personal con el autor, 24 de julio de 2017)

La Fiesta Provincial realiza un tránsito de ser una respuesta política del teatro independiente frente a la crisis social y política, compartiendo una producción artística contra-hegemónica con los sectores más excluidos, hacia la concepción de la cultura como derecho y al Estado como un garante del mismo. Mientras en el 2002 se revela el protagonismo de los grupos independientes en la organización del evento, con el correr de los años se profundiza la *estatalización* de la Fiesta, tránsito que veremos también en el Capítulo 4 en la dilución del jurado proveniente de los elencos. Esta transformación cambia ciertamente el modo de entender la relación de la Fiesta Provincial con el público.

Como un tercer ejemplo de esta secuencia, en el año 2017 la organización de la Fiesta Provincial decide, pocos días antes de su inauguración, que las entradas serían gratuitas con el fin de lograr una asistencia masiva. Esto ocasionó el enojo de muchos teatristas, quienes no cobrarían ningún dinero por las entradas, aunque el INT sí les pagaría un *caché*. En una charla informal con uno de los organizadores de la Fiesta 2017, sin que yo mencionara el tema, me comentó: “Es como cuando en el súper te regalan vino. Decís ‘Qué rico’ y después ya sabés que lo tenés ahí, por si querés comprarlo”.

Estas escenas pueden interpretarse como tres formas diferentes de entender la articulación entre la organización de la Fiesta y el público: a) el teatro independiente se articula políticamente al pueblo tucumano mediante la Fiesta Provincial b) el Estado garantiza el derecho cultural al teatro c) el Estado incentiva la asistencia al teatro mediante la oferta de una prueba gratuita en pos de ponerlo en movimiento como una actividad económica de consumo masivo. Se trata, entonces, de tres esquemas interpretativos disponibles con los cuales se entiende, se valora o se orientan las acciones de la Fiesta Provincial en función de su público.

De este modo, la Fiesta Provincial no sólo es un acto donde se administra las consagraciones, sino también un evento que entre sus objetivos centrales, en cualquiera de las concepciones citadas, es lograr un público numeroso y, sobre todo, compuesto por personas neófitas en la actividad. Con matices, todos los testimonios pretenden ganar nuevos espectadores, acercarse a personas que no asisten regularmente al teatro o nunca lo hicieron. En este sentido, mientras durante la temporada muchos artistas no muestran interés por seducir al gran público, como explicaba Bourdieu (1995: 94) en su caracterización del artista decimonónico, durante la Fiesta es evidente que el público es un actor que se espera con deseo. El testimonio que refiere la experiencia en Tafi del Valle es el más elocuente en este sentido: por un lado, subraya la importancia de la asistencia masiva y las localidades agotadas; por otro, pondera la asistencia de personas que por primera vez tienen la experiencia de ser espectadores de teatro. Ese tipo de escenas no ocurrirían en la capital de la provincia, sino en las localidades pequeñas del interior donde los espectáculos de teatro no son habituales.

Ahora bien, cuando desde la organización de la Fiesta se decide que sólo participen quince obras preseleccionadas, en vistas de garantizar la excelencia y calidad de lo que se verá en el evento, se reduce en más de la mitad la cantidad de localidades disponibles para el público, atentando obviamente contra la masividad. A esto, se suma el hecho de que la mayoría de las obras se realizan en salas con un promedio de 40 localidades, y si sólo participan quince obras, las cifras no alcanzan los mil lugares para el público. Conscientes de esto, en ocasiones las obras que exigen un número escaso de espectadores, se ven obligadas a realizar más de una función durante la Fiesta:

Una vez había ganado una obra que se llamaba *La verdadera historia de Antonio*, y el cupo de espectadores estaba acotado, eran 20 personas por función. Y ganó la fiesta. Y fue a la nacional... Esos chicos tenían que hacer 5 o 10 funciones, pero la hacían y se respetaba ese criterio.

(Julia, 65 años. Entrevista personal con el autor, 11 de abril de 2017)

En el teatro, la cantidad de espectadores hace a la poética del espectáculo y no es un elemento que pueda cambiarse de un plumazo. Como se señaló más arriba, *La verdadera historia de Antonio* no se realizaba en una sala de teatro, sino en una casa de barrio. Forzar al elenco a hacer la obra en una sala para cien personas hubiera transformado sustancialmente la poética de la obra. Por lo tanto, el INT conmina a los elencos a completar una cantidad obligatoria de público. De todos modos, aunque cada obra cubra un total de cien espectadores, que es lo que habitualmente ocurre, la Fiesta Provincial sólo pondría a disposición alrededor de 1500 localidades en todo el transcurso del evento en una ciudad de más de un millón de habitantes en toda su área metropolitana. Probablemente, si en lugar de quince obras preseleccionadas, pudieran participar las más de treinta que se inscriben cada año, el evento ciertamente ganaría en masividad de público, variedad estética y cantidad de salas. No obstante, el ex-representante del INT en una entrevista para esta investigación razona:

¿Cuántas obras puede ver un jurado por día con la cabeza despejada y tener claridad para elegir? Entonces, si vos le metés 3, 4, 5 horas por día (de funciones) terminan locos y no pueden ser criteriosos en la selección.

(Gustavo, 60 años. Entrevista personal con el autor, 24 de julio de 2017)

La situación que describe este testimonio no es hipotética, sino la que existía antes de las preselecciones y que tempranamente comienza a ser señalada por los jurados. Efectivamente, en la Fiesta Provincial se superponen dos objetivos que parecen entrar en colisión: la masividad de público, por un lado, y la selección especializada de un elenco, por otro. De este modo, cada año el evento despliega sus esfuerzos por articularse con ambos intereses: la producción de reconocimientos para los teatristas; la producción de un escenario variado del teatro local con precios accesibles.

### **3.3.2 Composición y rol activo del público**

Según las observaciones realizadas durante la Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán del 2017 y los testimonios de participantes de ediciones anteriores, puede



observar que el afán de heterogeneidad de los espectadores prácticamente no se cumple. Por el contrario, el público del evento está integrado prácticamente en su totalidad por estudiantes y productores de teatro, y difícilmente su composición puede caracterizarse como diversa. Quizás por eso, en el testimonio citado, la experiencia puntual de la espectadora taficeña era valorada como un hecho inédito.

En mis observaciones etnográficas realizadas durante dos funciones teatrales en la Fiesta Provincial del Teatro 2017, donde pude caracterizar en tipologías la totalidad de los asistentes, en ambos casos el público estaba conformado en su totalidad de la siguiente manera: amigos y familiares directos de los teatristas, es decir, un público portador de un vínculo *personal* con el elenco; familiares de uno de los jurados; *estudiantes* de la Facultad de Teatro o de talleres independientes; teatristas consagrados que aprovechan la Fiesta Provincial para ver la producción de colegas lejanos de la actividad; otros teatristas en actividad o ex-teatristas. Más allá de la superposición de esta clasificación –sobre todo entre personas que mantienen vínculos personales con el elenco y también participan directamente de la actividad–, en ningún caso pude registrar casos de público que asistieran a la función sin un fuerte apego afectivo-personal al elenco o a la actividad. Muy lejos estuvieron mis observaciones de aquella mujer de Tafi del Valle que comentaba en la radio que era la primera vez que asistía al teatro.

Además de la composición del público, es importante poner de relieve el rol *activo* del público durante la Fiesta. Para realizar apreciaciones cualitativas más profundas sobre dicho accionar, me remitiré en extenso a mi observación<sup>15</sup> realizada durante una función del evento en el 2017. En el testimonio se adelantarán también algunas evidencias empíricas que corresponderán al análisis realizado en el apartado sobre el rol de las salas que alojan las funciones durante la Fiesta:

Llego a las 20 hs a la sala, sabiendo que la función es a las 22 hs. La puerta de reja de la sala que da a la calle está cerrada, y ya hay ocho personas esperando. Me acerco a la puerta a preguntar por las entradas y sale la directora de la sala, una chica que apenas pasa los 30 años. Dice que desde las 17 hs. viene gente a pedir entradas y que ella no las tiene. El INT quedó en dejárselas más tarde. *Se ve que no tiene claro qué hacer ni qué decirle a las personas. Me genera intranquilidad, porque llegué a las 8 y no sé bien cuál será el mecanismo para garantizarme un lugar para ver la obra.* Le pregunto si la sala puede hacer una lista de espera, pero puntualiza, no sin decepción,

---

<sup>15</sup>Las frases escritas con letra cursiva remiten a mis impresiones personales.



que no están autorizados para hacer eso. *Percibo que ella es más cercana a mí que a la institucionalidad del INT, o percibo su empatía conmigo como público que se esmera yendo temprano. Además, yo estoy yendo a conocer su sala.*

- Me dijeron que venían a las 8 –me dice.

En mis notas de campo anoto “Hostilidad hacia el público”, ya que me siento *nervioso* ante la eventual posibilidad de no ver la obra incluso habiendo llegado temprano.

Hay un auto estacionado en doble fila frente a la sala con tres chicos, además de una pareja, una chica que está sola, otra pareja, conocida mía, y yo. Alguien dice:

- Deberíamos empezar a hacer fila, ¿no?

Todos asentimos y cada uno dice en voz alta quién está primero, quién después. Intentamos armar una fila, pero es incómodo porque la vereda es angosta, entonces acordamos oralmente cómo era el orden, confiando en que cada uno lo recuerde.

Vemos que llega alguien de la organización, con el banner y los programas de la Fiesta. Sospechamos que quizás trae también las entradas, pero no es así.

Me acerco a la puerta y logro hablar con la directora de la obra, a quien conozco personalmente. Al comentarle la situación, me sugiere que nosotros mismos armemos una lista de espectadores, para luego distribuir las entradas en el orden exacto en que habíamos llegado. *En lo personal, me entusiasmo con la idea porque puedo sacar mi libreta, hacerla visible y que no parezca un objeto extraño. Veo que ella, como directora, se preocupa por cuidar a los espectadores, y no así la organización de la Fiesta.*

Me dirijo hacia los demás y les propongo armar la lista, aclarando que es una iniciativa de la sala. Automáticamente están todos de acuerdo. *En lo personal, me resulta genial la idea de armar un instrumento donde nos ponemos como público casi auto-convocado ante la falta de organización de la sala o la Fiesta, para que se vuelva el transparente el orden en el que llegamos y garanticemos nuestro ‘derecho’ a conseguir entradas según ese mérito del “hace cuánto viniste”.* Ante mi propuesta, me vuelvo en cierta forma el líder del grupo, porque soy el único con una libreta y tengo en mis manos lo que será el instrumento legal.

- Bueno, yo voy armando la lista –digo.

Nos genera mucha risa la situación y rápidamente surge buena onda. Llegan algunas chicas más y les explican la modalidad. Ellas también registran detrás de quién están para recordar su posición. Yo voy preguntando quién va primero, quién va después, y voy anotando de la siguiente manera<sup>16</sup>:

- Los pibes (4)

- 3 +1

- 1 compañera rubia

- Panchi y Ro

---

<sup>16</sup> La lista está copiada de forma textual de la libreta.

- Pablo
- Katia + 1
- Carlos
- Niní + 3

Yo comienzo a hacer bromas, por ejemplo:

-¿Quién está para ecografía? –parodiando la situación de un hospital público.

Comencé anotando de forma más informal, por cómo los veía, pero luego me van diciendo sus nombres, y algunos aclaran “pero falta uno más”, intentando que yo “reserve” un lugar a alguien que no está presente. Otros directamente dicen “somos cuatro”, aunque yo vea que hay sólo dos. *Me genera incomodidad, porque siento que juegan de forma desleal, y ocurrirá en varias situaciones del armado de la lista.*

De repente, la más adulta de entre nosotros interviene:

-Esperá... ¿Cómo nos estás anotando?

Comienzo a leer en voz alta la lista, tal como está transcrita, y es evidentemente ridícula y confusa. Causa la risa de todos. *Más adelante me daría cuenta de que era un texto que sólo yo podía entenderlo, porque eran formas muy personales de categorizar. Había que armar un instrumento que fuera transparente y comprensible por todos, donde esa hoja luego me trascendiera y fuera inapelable.*

-Que cada uno se anote con su nombre –dice ella, enfatizando que la lista pase por las manos de todos, y no sólo las mías.

Todos estamos de acuerdo. La escena nuevamente es graciosa y nunca dejamos de reírnos, aunque ahora, cuando yo entrego el cuaderno al primer grupo, hay cierta tensión y concentración de cada uno para que la lista no se te pase. Muchos se toman la licencia de anotar a más gente de los que están realmente: escriben directamente más nombres que los presentes, o anotan un “+1” o “+2” al lado de su nombre, una notación típica de las listas de boleterías. *Pienso que es un problema no haber acordado sobre ese punto, porque tampoco está bueno decir “Che anótate solo vos” y que el otro te conteste “Pero es que mi amiga está llegando”. Como la lista iba pasando, nadie veía con qué criterio anotaba cada uno. Sin embargo, cuando la lista volvió a mí, pude ver que había mucho más nombres que la cantidad de personas presentes. Para mis adentros, pensaba que estaba buenísimo porque iba a quedarme registrado en la libreta quiénes son exactamente los que vienen, aunque me dé la sensación de que algunos “hacen trampa”. Tengo la impresión de que nadie pasa los 40 años, con excepción sólo de dos personas.*

En un momento, pude hablar con uno de los chicos de la fila, de unos 20 años, que cursa primer año de la carrera de teatro. Me comenta que quiere ir a su casa a bañarse. Vino muy temprano a las 17hs. y no había nadie en la sala. Luego vino de nuevo pasadas las 18 y tampoco había novedades de las entradas, y luego a las 20. Ya pensaba quedarse, pero cada tanto repite que quiere volver a darse un baño. La chica que está con él le sugiere quedarse porque podría perder el lugar.

La gente que va llegando se me acerca para preguntarme si hay entradas y si pueden anotarse. Me toman como alguien de la organización y yo le aclaro que soy sólo el que anota, lo que genera la risa cómplice los primeros que llegaron. Me acerco a la puerta de la sala y les comento que efectivamente estoy haciendo una lista. La directora de la sala dice:

- ¡Qué bueno! ¡Me encanta este público organizado!

En eso, habían llegado dos personas del Ente de Cultura. De todos modos, aún no tienen las entradas. Se quedan hablando a unos metros del público sobre la vereda. Alguien sugiere que comencemos a armar una fila de acuerdo a la lista y me piden que nombre a las personas en voz alta, una por una. Yo lo hago y todos se ponen en fila. Nuevamente, hay bromas y risas.

- ¡Pero poné voz de maestra! –dice una.

Las personas de la organización ven toda esta situación. *A mí me pone algo incómodo. Siento que es desafiante estar organizando a los espectadores, si son ellos los que dispondrán de las entradas.* Pasado un tiempo, se acerca uno de ellos a la puerta de la sala y le pregunta a la directora de la obra:

- ¿Quién es el de la lista?

- Yo –le digo.

- Anotá solo 25 –me dice– porque no van a entrar más.

(Registro de campo realizado por el autor, 25 de noviembre de 2017)

El registro etnográfico denso, que pretende ganar más en profundidad cualitativa que en extensión de casos, muestra, en primer lugar, el gran esfuerzo e inversión de tiempo de los espectadores para conseguir las entradas de la función de la Fiesta Provincial, lo cual se evidencia también en otros testimonios recabados durante la investigación. La situación se asemeja a la de los fanáticos que asisten a un espectáculo que no ocurre seguido, lo cual es paradójico en alguna medida, ya que todas las obras que participan en la Fiesta, por reglamento, han hecho o vienen de hacer temporada ese mismo año con un número mínimo de funciones.

De por sí, tampoco los bajos precios pueden explicar por completo, como un motivo privativo, este fenómeno. Quizás el interés está puesto en ver varias obras como una “maratón” a la que se abocan regularmente quienes asisten a un festival, también en el caso del cine. El espesor de acciones del público para finalmente acceder a la sala contrasta con el consumo individual habitual mediante el cual es posible asistir al teatro. Si bien se trata de una situación inédita y difícil de hacer extensible a otros casos, sí cabe remarcar la disponibilidad de quienes asistieron a la función para performar un consumo mediado por la organización autogestiva, por un

lado, y pacientes ante la posibilidad de esperar, por otro. Es aquí donde ingresa la caracterización realizada más arriba del público, como una población con afinidades personales o afectivas con el elenco, con la actividad o con ambas.

En este sentido, en el exhaustivo estado de la cuestión que realizan Marina Moguillansky y Vanina Papalini sobre estudios de públicos en las ciencias sociales argentinas, advierten que las investigaciones sobre espectadores de teatro son llamativamente escasas y se nutren de los esquemas utilizados para el cine (2017: 50). A su vez, las autoras destacan, en el amplio corpus revisado, aquellos trabajos que rompen con el consenso bourdieusiano de abordar los públicos según su composición social y sus hábitos, para enfatizar la fruición estética, la pasión y la dimensión afectiva como factores clave de expectación, como es el caso del conocido estudio de Benzecry sobre los fanáticos de ópera (2017: 51). A todas luces, es justamente esta dimensión la que con mayor fuerza se manifestó durante mi observación etnográfica.

Por otro lado, se evidencia el choque de intereses entre la sala y el elenco, por un lado, que sienten preocupación por el público –como se vio en el testimonio de César Romero, citado más arriba en relación a “La Insuspendible”– y la organización de la Fiesta Provincial, que se muestra bastante desprolija en lo que atañe a la disposición de las entradas. El elenco realizaría una función con un público muy similar al de las funciones ordinarias, pero en este caso con la mediación de la Fiesta en el poderío sobre las entradas, lo cual ocasiona zozobra tanto en el elenco como en los espectadores.

Durante mis observaciones, pude recabar otros datos durante otras jornadas de la Fiesta 2017. En una ocasión, comprobé que en dos salas las entradas se habían terminado una hora y media antes del horario de la función. En la espera de una de ellas, pude conversar con una espectadora. Se trataba de una estudiante de un taller de teatro que me comentó su alegría de haber conseguido un ingreso, ya que dos días atrás había asistido a esa misma sala en un taxi, a la salida de su trabajo, faltando diez minutos para la función. Ella sospechaba lo peor, así que le pidió al taxista que la esperase. Se bajó, preguntó en la sala y efectivamente las entradas se habían terminado. Esta vez, sin embargo, como era viernes, había podido llegar dos horas antes y logró entrar a ver la obra, a la cual había llegado además porque el profesor del taller de teatro al cual asistía desde hacía un tiempo se la había recomendado.

Esa misma noche, hablé con un joven de Temperley que se dedica a la actuación y estaba de visita en Tucumán. Me comentó que el día anterior se había quedado sin poder ingresar a la sala, aún teniendo su ticket, ya que en la boletería se confundieron y dejaron pasar a personas que traían entradas de funciones anteriores a ese día. Él, que había ido temprano, se quedó con su entrada en la mano. Lo llamativo es que me contó todo al salir de otra obra. Es decir, no se había decepcionado del evento, sino que decidió probar suerte de nuevo. Él conoce la Fiesta Provincial ya que había participado como actor en varias ocasiones en la que se realiza en Provincia de Buenos Aires.

En un diálogo informal con alguien que no practica teatro, a quien le comenté mis dificultades para conseguir entradas, me contestó que al enterarse de la fiesta había pensado ir, pero después de escuchar las complicaciones que supone conseguir entradas no iba a hacerlo de ninguna forma. Estas palabras, así como las experiencias relatadas más arriba, son elocuentes, en primer lugar, de la hostilidad de la Fiesta Provincial del Teatro hacia los espectadores, hostilidad que sólo es admisible o soportable por quien mantiene con la actividad teatral un vínculo afectivo estrecho que le permite no frustrarse frente a los fracasos de no conseguir entradas, como el de la espectadora que llega apurada en taxi o el joven de Temperley: ambos prueban suerte nuevamente a pesar de un fracaso, ambos mantienen con el teatro una conexión especial ya que son realizadores o estudiantes. Este tipo de espectadores son similares a los que aparecían en la etnografía.

### **3.3.3 Un público destacado**

Como se señaló más arriba, el teatro es una actividad donde la relación con el público es mucho más directa que la del escritor con sus lectores, por ejemplo. De este modo, cuando un escritor lanza al mercado una novela, a menos que sus lectores lo expresen públicamente de alguna manera, no se enterará de quiénes han entrado en contacto con su obra. En el teatro, esta situación es muy poco habitual. Para los elencos es mucho más sencillo enterarse de quiénes son sus espectadores, y cuando asiste a una función una figura reconocida, difícilmente ésta pase desapercibida. De hecho, el silencio posterior de ese espectador legítimo puede ser vivido como un desaire, motivo por el cual es habitual que muchas figuras reconocidas de la actividad vivan como un padecimiento la asistencia a obras de las que luego se verán

obligados a hablar en caso que conozca a los miembros del elenco. Con respecto a la Fiesta Provincial del Teatro, ésta produce una situación habilitadora, donde figuras ya consagradas del teatro local, ancladas a lugares jerárquicos, aprovechan el evento para asistir a funciones a las cuales, durante el año, difícilmente se acerquen.

De este modo, si bien la Fiesta Provincial del Teatro no atrae, como veremos, casi ningún espectador neófito, sí engendra ciertamente un marco que propicia una circulación más multi-direccionada de teatristas que durante la temporada. Esto demostraría que el teatro no es una actividad a la que sólo asisten los miembros del campo de producción restringida, en términos de Bourdieu, es decir, un teatro hecho para teatristas, o al menos no con un alcance completo. El teatro independiente no es una actividad completamente integrada donde “todos miran de todo”, sino que, estrenada una obra, se sabe que el espectro de teatristas que asistirá a verla no es completo, o es al menos menor al que estará disponible en otra instancia en que la organización de un festival sea la mediadora.

En la etnografía, observé como una práctica habitual que las autoridades del evento o de las salas le reservaran entradas a figuras consagradas del teatro local, quienes no deben atravesar las horas de espera del resto del público –esta porción de la etnografía se desarrollará en extenso en el apartado sobre salas. De este modo, un rol fundamental de la Fiesta Provincial del Teatro, además de producir consagraciones, es producir una escena donde las figuras reconocidas del teatro local pueden circular a sus anchas viendo teatro al cual no asisten durante el año. Los teatristas lo saben y están expectantes ante quiénes asistirán a verlos durante la Fiesta, ya que saben que, en esa función, al estar mediada por el INT, la composición del público puede ser distinta.

Lejos quedaron aquí las caracterizaciones del Estado como un agente represivo, legislador y sancionador, o aquel Estado que inyecta dinero y fomenta la producción cultural que se autodenomina independiente. En este caso, el Estado engendra un tipo de evento inédito en las demás experiencias que el teatro independiente tiene durante el resto del año, experiencia que la propia actividad independiente no puede dotarse a sí misma sino mediada por el INT y la previa legitimidad del evento, ya no como agente de consagración, sino como situación que habilita a circular y hacer uso de las salas poniendo en suspenso las suspicacias inherentes a las diferencias conflictivas presentes en la actividad.

Por un lado, la Fiesta es una situación donde las rivalidades entre los grupos son más débiles que la oportunidad para circular. Quienes actúan, saben que entre el público hay figuras destacadas, y al terminar la obra, como pude verificar en mi observación, las reacciones de los destacados del público durante la función son un tema obligado de conversación. La asistencia de los consagrados desata en los jóvenes teatristas, la constatación de estar *incluidos* en el campo, de ser *reconocidos* como parte de la actividad. Esta forma de sociabilidad no tiene que ver directamente con la instancia en que el jurado decide a quién premiar, pero con el hecho de que ocurra en el marco de la premiación provoca que todas las demás acciones incluidas en la Fiesta se tiñen de una misma coloratura, y cada momento puede ser propicio para que se ponga en juego la cuestión del reconocimiento<sup>17</sup>.

### **3.4 La acción mediadora de las salas durante la Fiesta**

Las salas de teatro juegan un rol crucial en la Fiesta Provincial del Teatro, ya que, sin ellas, no habría dónde montar las obras. Medir las ganancias y pérdidas económicas y simbólicas que puedan tener las salas en este evento no es una tarea sencilla. En general, las funciones realizadas durante la Fiesta Provincial le dejan a la sala el 30% del ingreso de las entradas del bordereaux, al igual que en cualquier función ordinaria, sólo que en las Fiestas los elencos están obligados a cobrar un precio único fijado por el INT previamente para todas las funciones, un precio más bajo que en las funciones comunes. Por lo tanto, la Fiesta Provincial no es particularmente llamativa en términos económicos para las salas. En el caso del 2017, donde junto a la gratuidad de las entradas se determinó que el INT les pagaría \$1000 a cada sala<sup>18</sup>, tampoco la ganancia económica traspasaba con creces el ingreso regular de un bordereaux. En este sentido, los motivos para participar en la Fiesta tienen que ver con factores más simbólicos que estrictamente pecuniarios.

Muchas de las salas que alojan las funciones de los elencos participantes durante la Fiesta tienen un subsidio anual del INT y no pueden negarse a abrir sus puertas. Sin embargo, otras no perciben ningún tipo de aporte, por lo que su participación corre por otras razones. Tal es el caso, por ejemplo, de un director tucumano que, aún dirigiendo una sala sin subsidio del INT, decidió participar de la

---

<sup>17</sup> Agradezco en especial a Paula Simonetti por ayudarme a elaborar estas interpretaciones.

<sup>18</sup> *La Gaceta*, Suplemento Espectáculos, 21 de noviembre de 2017, p. 6.



Fiesta Nacional del Teatro realizada en Tucumán en el 2016 porque un grupo del sur del país necesitaba un espacio con las características del suyo: una sala pequeña que pareciera más una casa que una sala de teatro elegante con butacas fijadas al suelo dispuestas a la italiana. Al director sureño le enviaron fotografías de la sala, aceptó y luego le hicieron el ofrecimiento a la sala local, donde se entusiasmaron con la idea de recibirlos.

– (...) (el elenco realiza) teatro casero: porque en el lugar donde ellos viven, El Bolsón, no sale la gente de noche por la nevada y el frío, entonces hacen teatro a las 4 de la tarde, en sus casas. Entonces, esa es la realidad del grupo, y acá funcionaba perfectamente, una obra muy sencilla (...) Convidaban mate a la gente, muy familiar, muy hogareño, y fue una obra con las mejores críticas de la fiesta, y es más, los diarios hicieron una buena crítica de este espacio. Y de las dos funciones programadas que tenía este grupo, nosotros hicimos cinco. (...) Y el grupo, bárbaro. Fue un quilombo hacer que acepten este lugar para la Fiesta Nacional del Teatro, porque la casa no tiene subsidio del INT.

– Pero vos lo propusiste...

– No! Al contrario (...) El director hace una obra en una casa de campo allá, y cuando estaba por venir a Tucumán, le dicen “No, tiene que ser en una sala de teatro”, “Pero mi realidad en mi provincia es que nosotros hacemos teatro en una casa, porque en la sala no puede ir la gente en las nevadas”. Y le decían “No, pero no hay espacio” Y dijeron: “Che, ¿Y (nombre de la sala del entrevistado)?” Y vino alguien de la organización del instituto, sacó fotos, y él dijo “Sí, quiero ahí la obra”. Entonces, en el instituto le decían “No puede ser la obra ahí porque no tienen...” No está registrado. ¡Pero sí está registrado en el mapa de salas de la provincia, y sí está registrado en las revistas del instituto y un montón de cosas! Y él dijo “No, paguen un seguro, yo quiero hacer la obra en esa casa, me gusta esa casa, es para la obra” Yo hasta ese momento no sabía nada. Un día vienen y me dicen “Che, el director quiere hacer la obra ahí, hemos pagado este seguro para todas las funciones.” Bárbaro. (...)Vino la crítica porque la primera función todo el mundo decía “¡Vayan a ver la obra!” y por eso agregamos tres funciones más, que se llenó. Y como grupo dijeron “Bueno, estas dos funciones a nosotros nos paga el instituto y estas tres funciones las vamos a dividir entre la casa y el grupo.” Es más, trajimos la obra de los sábados del taller de títeres y de teatro para niños (...). Así que nosotros nos hicimos por aparte nuestra fiesta.

(Javier, 39 años. Entrevista realizada por el autor el 13 de octubre de 2016)

En este caso, la participación de la sala en la Fiesta Nacional no es entendida como una imposición, sino como una oportunidad positiva para mostrar públicamente la sala. A la vez, interesa remarcar que la mediación del Estado les permite a los miembros de la sala tucumana y al elenco de El Bolsón crear un vínculo que eventualmente puede derivar en otras producciones, ya en el ámbito de la actividad independiente. De hecho, el propio director testimonia que hicieron más funciones de las pautadas con el INT, dividieron ese dinero de forma equitativa e incluso sumaron funciones del grupo que pertenece a la sala.



Sin embargo, también pueden presenciarse casos donde el vínculo entre las salas y la organización del evento muestra asperezas, tal como vimos en el registro etnográfico citado en el apartado anterior. Para profundizar en este punto, continuaré en algunos fragmentos más el registro realizado en la función donde armé la lista de espectadores. En este caso, se observa con claridad la intervención que se realiza sobre las potestades habituales de la sala, como es, por ejemplo, el control sobre los espectadores que ingresan:

Al verme con la lista, el encargado del Ente de Cultura me dice que anote sólo 25 personas, lo cual me resulta extraño porque horas antes había leído una publicación en Facebook de la directora de la obra declarando que había 30 lugares. En ese momento, me imagino que será para invitados de honor, jurados o algo así, y no le contesto nada. Simplemente, le comento que ya hay más de 25 personas anotadas, por lo que el resto quedará en lista de espera.

Unos minutos después, me acerco a la reja de la sala y le comento a la asistente de dirección de la obra lo que me habían dicho: anotar sólo 25 nombres. Ella se muestra molesta y dice que, descontando jurados y fotógrafos de la Fiesta, entran 30 personas, por lo tanto, argumenta, este encargado de Cultura se está reservando 5 entradas para repartirlas a discreción. Yo me sumo a su enojo y le contesto:

– Bueno, yo acá tengo la lista con los nombres, así que va a ser muy claro cuando entre gente que no estaba acá. Vamos a poder identificarlos bien.

El encargado de la Fiesta me llama, ahora con las entradas en su mano, y me pide que llame por lista, mientras él las va repartiendo. Yo digo el nombre, la persona se acerca y recibe su entrada. Súbitamente me pregunta:

– ¿Cuántas vamos entregando?

Yo no lo sé y me pide que chequee en la lista. Vamos unas quince.

– Bueno, vamos a entregar 26 –le dice a los espectadores en fila. (...)

Una hora después, es el horario de la función. Llegan los tres jurados, entran ellos primero y luego el resto de los espectadores. Yo veo una persona conocida mía que entra, y recuerdo bien que no había estado esperando ni se había anotado en la lista. Al terminar la función, la asistente de dirección me comenta que una mujer de la entrada le dijo: “No tenés una entrada más? Mirá que es para una persona muy grossa del Alberdi<sup>19</sup>” Ella entre risas le dijo que no, y la otra fastidiada le contestó “Ay bueno, yo le doy la mía...”. Luego, la asistente me dijo con nombre y apellido quiénes eran los que habían llegado tarde y no habían estado esperando antes, una de ellas era la persona que yo vi. Efectivamente, le contesto, son personas que no estaban en la lista. Uno de ellos es un viejo director teatral que, continúa la asistente, “vino nomás porque es la Fiesta”.

(Registro de campo realizado por el autor, 25 de noviembre de 2017)

---

<sup>19</sup> El Teatro Alberdi es una sala perteneciente a la Universidad Nacional de Tucumán.

En este caso, se jugaba una situación de cierta irritación por parte de la asistente de la obra en tanto los organizadores de la Fiesta controlaban las entradas, lo cual le resultaba invasivo tanto a la sala como al elenco. De hecho, usualmente en las funciones de teatro son los miembros de la sala o del elenco los que entregan las entradas, dan sala, es decir, acogen a los espectadores. En este caso, los agentes del Estado intervienen en el funcionamiento habitual de la función teatral al ostentar el control de las entradas. Por otra parte, paradójicamente las salas y los elencos obtienen en estas situaciones la ganancia de que, con la mediación del Estado, otros tipos de público asistan a ver la obra. En este caso, no la mujer de Tafi del Valle, sino teatristas que durante el año practican otro tipo de circulación.

En contraste, hay funciones donde los organizadores de la Fiesta no intervienen bajo ningún punto de vista de esta manera. Mientras la sala anterior es un centro cultural gestionado por jóvenes, pude asistir a una función de la Fiesta 2017 en la sala dirigida por la ex-representante del INT, quien es una figura destacada y con liderazgo en la comunidad teatral local. Se trata de una sala con más de 20 años de trayectoria, la cual además tiene un patio interno donde los espectadores podían esperar con bebidas sentados en mesas de bar, a diferencia de la sala anterior donde la única alternativa del público era hacerlo en la vereda. Cuando llegó la hora de la función, fue la directora de la sala quien tomó la palabra (sus palabras están recuperadas casi textualmente), aunque el representante del INT y otros organizadores del Ente de Cultura estuvieran también allí:

Buenas noches, vamos a dar sala, vamos a dejar entrar primero a los que vinieron especialmente para el evento: los jurados, que andan por ahí... Se estaban escondiendo y los deschavé... (risas). Las personas que estén con latitas de cervezas, les pedimos que se terminen el escabio acá afuera o, si no quieren eructar por tomar rápido, pueden entrar con las bebidas y después dejan las latitas acomodadas en medio de los pies.

(Registro de campo realizado por el autor, 24 de noviembre de 2017)

Estas palabras son elocuentes de cómo la directora se apropia de la situación, organizando el ingreso de los espectadores como una co-organizadora del evento. A todas luces, su capacidad de agencia está determinada por su posición jerárquica en el campo. A su vez, le imprime a la situación de la función teatral un registro de calidez con los espectadores, que es más propio de la sala que de la Fiesta Provincial.

Por último, este tono corrobora la cercanía de la directora de la sala con los espectadores que habían asistido a la función.

El análisis realizado en el presente capítulo se propuso dar cuenta de las acciones variadas que componen la Fiesta Provincial del Teatro, protagonizadas por una serie variada de actores sociales. En este caso, se abordó la participación de los teatristas el público y las salas, una serie de figuras que no pretende ser exhaustiva y se elaboró según los límites impuestos por el recorte temático de esta tesis. Al respecto, la prensa y las redes sociales también constituyen actores y plataformas que por sí mismas tienen una incidencia inestimable. Los tres actores seleccionados en el análisis son los que guardan una relación más directa con la realización de las obras en lo que dura el evento. A su vez, integran más estrictamente el campo de producción cultural restringida.

En el caso de los teatristas, el análisis abordó en particular el caso de la “Insuspendible”, un evento que nace de la negativa de la representación local del INT a organizar la Fiesta en el 2015. La “Insuspendible” puso de manifiesto que los teatristas efectivamente pueden construir una Fiesta, lo cual se evidenciaba además en el programa de mano del 2014, donde eran presentados como los protagonistas, al ser quienes materialmente pueblan de obras las dos semanas del evento. Sin embargo, la “Insuspendible” careció de la selección de una obra ganadora, con la correspondiente elección previa de un jurado, asuntos que no parecen estar en las posibilidades de los teatristas, y sólo pueden emerger con la mediación del Estado.

Las funciones realizadas durante la Fiesta no serían posibles sin su público. Como se señaló, existen grandes diferencias entre el público neófito pretendido por los organizadores del evento y aquel que efectivamente asiste, integrado prácticamente por teatristas. En este sentido, la Fiesta es un objeto de consumo de miembros del campo de producción restringida, quienes deben invertir grandes energías y esfuerzo para conseguir localidades en el evento. A su vez, la Fiesta ofrece un evento donde figuras destacadas de la actividad están habilitadas a circular más libremente por las salas tucumanas. De este modo, la mediación del Estado, en este caso, también provoca situaciones inéditas que los teatristas independientes, por sí solos, no podrían darse. Por último, se señaló una acción diferenciada entre salas gestionadas por personas con mayor o menor trayectoria en la actividad. En estos casos, es evidente que el INT y el Ente Provincial de Cultura juegan a sus anchas y

les dan poco margen a las salas para organizar su público. Sin embargo, la ganancia simbólica parece hacer que, de todos modos, sea conveniente participar de la Fiesta.

El cuarto capítulo pone en diálogo las instancias organizadoras de la Fiesta y los actores participantes, en este caso, interrogándose por el problema de la *legitimidad* de la Fiesta. De este modo, en el capítulo siguiente se analizan los discursos y prácticas con que la Fiesta construye su propia legitimidad, así como las miradas de los propios participantes hacia el evento. Por último, en las páginas finales del capítulo se introducen algunas comparaciones entre la Fiesta Provincial del Teatro y los Premios Artea para poner de relieve cómo hace la primera para lograr tanta legitimidad entre los teatristas y no así la segunda.

## Capítulo 4

### La construcción de la legitimidad de la Fiesta Provincial del Teatro

Si los estudios sobre premiaciones sólo hacen foco en los efectos del premio, se corre el peligro de obviar el amplio conjunto de acciones que conforman la participación de los demás actores sociales que protagonizan instancias cruciales del evento. Además de ser indispensable para que año a año se lleve adelante, dicha participación completa y pone en acción los sentidos que la Fiesta Provincial habilita. Los capítulos 2 y 3 mostraron estas dos acciones necesarias de la Fiesta: las tendencias en la decisión de las premiaciones, por un lado, y las acciones de los participantes, a saber, los teatristas, las salas independientes y el público, por otro. En el capítulo anterior se propuso el concepto de *competencias cooperativas* para dar cuenta de cómo el evento estaba múltiplemente constituido por la concurrencia de diferentes actores. No de otra manera se construye la *legitimidad* del evento, sin dudas el problema más importante y desafiante que presenta cualquier práctica de premiación.

En el presente capítulo<sup>20</sup>, se analiza la construcción de la *legitimidad* de la Fiesta Provincial del Teatro, el elemento que permite poner en movimiento los discursos, experiencias y sentimientos asociados a ella. Este capítulo se divide en dos grandes secciones. En la primera parte, se analiza cómo la propia Fiesta Provincial del Teatro construye su legitimidad en el modo de presentarse a sí misma ante la comunidad teatral y el público. Para ello, se atenderá la forma en que fueron presentados los jurados de la Fiesta en los programas de mano del evento. En el segundo tramo, mediante las entrevistas realizadas a los teatristas, se analizará cómo es que los participantes construyen o ponen en cuestión la *legitimidad* de la Fiesta, desde distintas posiciones, experiencias, sentimientos y expectativas. Además, se

---

<sup>20</sup> Una versión inicial y sintética de este capítulo puede encontrarse en Salas Tonello (2016).

establecerán algunas comparaciones entre la Fiesta Provincial y los Premios Artea - otro premio local a la actividad teatral- para agudizar las interpretaciones sobre cómo el evento oficial del INT se muestra como legítimo. Antes de abordar el análisis, se revisará brevemente el concepto de *legitimidad* a los fines de acordar una categoría operativa y útil para el trabajo interpretativo.

#### 4.1 La legitimidad de las premiaciones

En la teoría social de Max Weber (2002), el concepto de *legitimidad* es utilizado para explicar cómo son, de forma genérica, las formas de *dominación*. Weber define la dominación como la probabilidad de encontrar obediencia para mandatos específicos, de tal modo que el contenido del mandato opere como si fuera la máxima de conducta del dominado. Ciertamente, los motivos de la sumisión pueden ser variados. Ahora bien, dice Weber, ninguna forma de dominación se contenta con los motivos materiales, afectivos o racionales que otorgan la probable persistencia del dominio. Todas las formas de dominación procuran despertar la creencia en su *legitimidad*. Cada tipo de legitimidad pretendida exigirá diferentes cuadros administrativos y prácticas particulares. En síntesis, para Weber las formas de dominación se clasifican según cuáles son sus *pretensiones típicas de legitimidad* (Weber, 2002: 170).

Por su parte, las prácticas de premiación son instancias que otorgan valor a las obras y reconocen figuras que, antes de declararlas como premiadas, carecían de ese reconocimiento. Siguiendo la definición de Weber, las premiaciones suponen una expectativa de obediencia en la medida que se espera que sus decisiones sean, de alguna manera, refrendadas por la comunidad que participa del premio, ya sea dando publicidad al resultado, suscitando el reconocimiento de los pares, despertando el interés de los demás por conocer la figura o la obra premiada. Es en este sentido que las instituciones que otorgan premios pueden entenderse perfectamente como instancias de *dominación*, no por una voluntad o una práctica coercitiva, sino más bien porque ostenta evidentes pretensiones de obediencia.

Weber (2002) distingue tres tipos de *dominación legítima*, donde el fundamento de la legitimidad puede ser de carácter racional, tradicional o carismático. El fundamento del carácter *racional* descansa en la “creencia (...) de los derechos de mando de los llamados por esas ordenaciones a ejercer la autoridad”. El

fundamento de carácter *tradicional* remite a la creencia en cierta “santidad de las tradiciones que rigieron desde lejanos tiempos”, en otras palabras, la legitimidad de una autoridad descansa en que algo siempre se hizo así. En tercer lugar, la legitimidad de carácter carismático se fundamenta en la “ejemplaridad de una persona”, es decir, en el reconocimiento de un individuo como único y especial para ejercer dicha autoridad (Weber, 2002: 172).

Por otra parte, para Bourdieu la legitimidad proviene de lo que un campo define como el capital simbólico legítimo. De este modo, entiende la creencia en los artistas como una “*impostura legítima*, colectivamente desconocida”, que debe su eficacia a la lógica del campo que “reconoce y autoriza” el nombre al artista, cuyo acto no sería más que un “gesto insensato e insignificante sin el universo de los oficiantes y los creyentes” que dotan a las obras “de sentido y de valor por referencia a toda la producción” (Bourdieu, 1995: 256). Como varios autores han señalado, Bourdieu plantea cierta homología entre *legitimidad* y *desconocimiento*, en la medida que quienes sostienen la creencia lo hacen sin comprender verdaderamente los fundamentos de la misma.

Si bien el enfoque interaccionista de Becker no utiliza la noción de legitimidad, sí invita a interrogarse permanentemente *para quiénes* tal o cual objeto cultural, figura o instancia es legítima. En este sentido, el concepto de legitimidad en la sociología de Bourdieu supone un importante grado de abstracción al asumir que la *creencia* en un campo es extensamente compartida por todos sus miembros, aún por los que realizan prácticas heterodoxas. En contraste, en el enfoque de Becker, frente a cada significado, aparece la invitación de indagar para quiénes algo significa una cosa u otra. En otras palabras, desde una perspectiva interaccionista, no puede declararse la *legitimidad* de un evento de premiación sin observar para quiénes y en qué prácticas se hace evidente dicha legitimidad. Esta advertencia conduce además a indagar cómo es que las propias instancias de premiación construyen y hacen efectiva su investidura como *legítimas* para premiar de cara a la comunidad. En suma, si la noción de legitimidad desafía a grandes niveles de abstracción y parece orientarse a describir estructuras fijas, también permite observar las prácticas y construcciones parciales en que lo legítimo se funda y refunda constantemente.

Por lo tanto, a los fines de investigar la construcción de legitimidad de una premiación, la respuesta puede hallarse desde dos direcciones: del lado del evento – es decir, cómo se diseña y exhibe el evento a la comunidad– o del lado de quienes

participan de él, ya sea compitiendo, como espectadores, como prensa o como parte de la comunidad. En la primera parte del capítulo, abordaremos la primera dimensión, atendiendo a cómo la Fiesta Provincial del Teatro presenta sus jurados mediante el análisis de los programas de mano del evento. En la segunda sección, a partir de las entrevistas realizadas, analizaremos en qué sentido la Fiesta es legítima para los teatristas que participan de ella.

De este modo, en la primera parte del capítulo se analizará el *ethos* discursivo de la Fiesta Provincial del Teatro, es decir, su forma de posicionarse como un yo enunciativo. El *ethos* discursivo hace alusión al principio básico de que en cada enunciado existe implícitamente un “Yo digo que” de un sujeto que se apropia del lenguaje y del mundo de forma histórica e irrepetible en cada acto de habla (Benveniste, 1995). De este modo, el *ethos* es la proyección que materializa un sujeto de sí mismo en su discurso. Siguiendo a Maingueneau (2002: 2), el *ethos* aparece en el despliegue múltiple y dinámico de tonos, uso de palabras, posturas y demás elementos referentes a un *yo* que se presenta no sólo en los deícticos, sino también de forma lateral, y no por ello estos factores tienen menos capacidad de movilizar la afectividad por el locutor. Aristóteles señalaba en su *Retórica* que para sostener una tesis, el hablante debe elaborar las pruebas por el *logos* –razonamientos adecuados–, las pruebas por el *pathos* –conmover al interlocutor– y las pruebas por el *ethos* –posicionarse como un enunciativo *legítimo*. En este sentido, también la Fiesta realiza un trabajo retórico en tanto su premiación debe tener poder de convencimiento. Para ello, el modo de presentación de los jurados constituye la práctica central por la cual el evento muestra un *ethos* legítimo.

Por otra parte, existen datos ubicados del lado de los participantes que permiten declarar que la Fiesta goza en gran medida de legitimidad. Desde el año 2002 hasta el 2017, hay una evidente tendencia ascendente de obras participantes: mientras en el 2007 se inscribieron 19 obras, hubo 26 inscriptas en el 2010, 28 en el 2014, 34 en el 2015 y 38 en el 2016. Sin embargo, por ejemplo, en el 2017 sólo se inscribieron 28 obras, mucho menos que el año anterior. En este sentido, la tendencia ascendente de cantidad de obras teatrales inscriptas puede demostrar el deseo de las compañías de participar. Es notorio, sin embargo, que el aumento significativo se da sólo en los últimos años del evento, con un llamativo y brusco descenso en el 2017, todo lo cual lleva a pensar que no es posible declarar sin matices la convocatoria



creciente como un rasgo uniforme. Quizás las cifras también estén señalando que en los últimos años creció la cantidad anual de obras estrenadas.<sup>21</sup>

Desde una perspectiva económica de la cultura (English, 2005), la escasez de premios en la provincia de Tucumán, provoca la valorización de los pocos que existen, a saber, la Fiesta Provincial del Teatro y los Premios Artea. Cabe remarcar la diferencia con la actividad cinematográfica, donde las premiaciones experimentaron una verdadera proliferación en los últimos años en nuestro país. Además, en este caso las producciones pueden viajar fácilmente de un sitio a otro y el origen territorial no es un criterio excluyente para participar en las premiaciones. Por el contrario, las producciones teatrales tucumanas no tienen más premios donde participar que estos dos. Incluso, si viajaran a otra provincia, les estaría prohibido participar de la Fiesta Provincial de otro distrito. Esto provoca la alta cotización que la Fiesta Provincial del Teatro adquiere realizando acciones mínimas. Ahora bien, la alta participación no implica directamente que luego las decisiones de los jurados sean legítimas y aceptadas sin más por los participantes.

Este complejo panorama conduce a indagar los rasgos de legitimidad tomando ciertos recaudos. Es importante evitar entender la *legitimidad* como un consenso homogéneo y arrollador, un carácter objetivo de los elementos del campo. Si bien se tendrán en cuenta ciertas características exteriores del evento que delinear su legitimidad, nos inclinaremos por pensarla como una práctica permanente de negociación de sentidos. Por lo tanto, incluso las características más obvias de legitimidad tendrán que entenderse en la interlocución con los participantes, observando las prácticas permanentes mediante las cuales esta *legitimidad* se pone efectiva y públicamente en juego día a día.

De este modo, en lugar de preocuparnos por determinar si el evento es o no legítimo, en este capítulo se expondrán las acciones que el evento realiza para insertarse y construir su validez como instancia de premiación, así como las miradas de quienes participan del mismo que tienden a otorgarle un valor de este tipo. Tanto en el análisis de las formas de presentación de los jurados de la Fiesta, como en el análisis de las miradas de los teatristas, se establecerán relaciones y comparaciones

---

<sup>21</sup> He realizado una tabla de la cantidad de obras participantes en cada año, la cual está ubicada en el Anexo II. Al respecto, el INT no posee los datos completos, motivo por el cual en muchos casos se reconstruyeron mediante programas de mano y prensa escrita. De todas maneras, al término de esta tesis, no obtuve datos sobre todas las ediciones.

con los Premios Artea, otra premiación de teatro local, a los fines de poner de relieve cuál es la especificidad de la Fiesta Provincial de Teatro.

#### **4.2 La presentación de los jurados de la Fiesta Provincial del Teatro**

Los certámenes artísticos comparten con los juegos deportivos el hecho de producir, al final del evento, un *ganador*. En general, los árbitros y jueces de un deporte inciden en el desarrollo del juego certificando o anulando puntos que están bastante más codificados que los factores que se evalúan en un festival artístico. Mientras que en un partido de fútbol todos los espectadores y jugadores saben reconocer y medir la cantidad de goles que dictaminan quién es el ganador, en un festival artístico ni los artistas ni el público conoce bien cuáles son esos “goles”, es decir, no hay acuerdos ni tan explícitos ni tan sencillos para determinar quién será el ganador. De este modo, mientras en el partido de fútbol el árbitro se constituye en garante del cumplimiento de las reglas que jugadores y espectadores conocen, en un festival artístico los jurados no tienen un paquete de reglas claro al cual echar mano para mecanizar sus decisiones. Obviamente, esto no significa que el trabajo de los árbitros deportivos sea mecánico, sino que se pretende reflexionar sobre cómo funciona la lógica de la competencia y de producción de ganadores en un ámbito como el artístico, en el cual los objetos son poco homogéneos y las convenciones para definir su valor son inciertas y raramente acordadas explícitamente por sus actores (Lizé, 2015: 5-6).

A los fines de analizar cómo la Fiesta Provincial del Teatro construye su legitimidad, se observará cómo presenta a los jurados que toman la decisión final. Para ello, resulta muy conveniente “recorrer el espectro completo de variación” del fenómeno “exhibición de jurados”, una estrategia propuesta por Howard Becker para evitar naturalizar el caso propio y volver notorias características del objeto que a primera vista parecen obvias (2014: 99). Para ello, será útil revisar, en otras premiaciones artísticas, cómo son presentados los jurados del evento.

Algunas premiaciones tienen la política de no mostrar directamente a los miembros del jurado. Si bien esta estrategia parecería condenar al premio a la indignación y la deslegitimación absoluta, esto ocurre en certámenes que gozan de

gran prestigio. Los conocidos Premios Oscar que entrega anualmente la *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* sostienen una política de este tipo. Su fuerza consagratoria parece estar basada en la fetichización de su nombre, la presentación del premio como un producto objetivado e impersonal, no situado ni asociado a ninguna ideología o emotividad, con un único criterio unificado. Si bien los premios los deciden los miembros de la academia, con complejas formas organizativas para cada rubro, lo importante es que no hay una política explícita por parte de los Premios Oscar de mostrar quiénes son ni estos mecanismos.

Sorprendentemente, otras premiaciones se otorgan legitimidad con un gesto diametralmente opuesto: la *exhibición* de los miembros del jurado. En el ámbito literario hispanófono, las novelas ganadoras del *Premio Clarín*, el *Premio Heralde*, el *Premio Nueva Novela* del diario *Página 12*, por poner algunos ejemplos, colocan en las ediciones subsiguientes no sólo el nombre del premio, sino también los de los miembros del jurado que lo otorgaron. Volviendo a las artes cinematográficas, el festival de Cannes es un buen punto de contraste con el caso de los Oscar, ya que, si bien acumula una legitimidad tradicional, en términos de Weber, también en su propio nombre –que premiaría al mejor cine de autor– también este certamen *exhibe* y modifica cada año el jurado, nombrando como presidente del mismo a un artista del cine bastante consagrado y conocido por el público (Martin Scorsese, Quentin Tarantino, Jane Campion, Kirsten Dunst). Durante la ceremonia de premiación del Festival de Cannes, el jurado está sentado sobre el escenario y de sus propias manos sale el galardón a medida que se nombran los ganadores. Quienes deciden, en el caso de Cannes, ostentan un alto grado de exposición, sugiriendo que este caso se caracteriza, siguiendo a Weber, por el uso de una legitimidad carismática. Ya en el ámbito de la cultura de masas, un caso extremo de visibilidad del jurado son los programas de televisión de certámenes de canto o baile, como “America’s got talent” y sus epígonos, donde los miembros del jurado son verdaderos protagonistas del espectáculo y hasta deben dar explicaciones sobre sus elecciones, cosa que pocas veces ocurre en los premios a la actividad artística o intelectual.

En síntesis mientras algunos premios se orientan a *opacar* a sus jurados, otros se orientan a *exhibirlos*. Si bien no es posible señalar que una política es equivalente desplegada en uno u otro contexto o práctica artística, es una buena forma inicial para caracterizar una práctica de premiación. Tampoco es exacto cerrar esta descripción en una dicotomía entre jurados visibles e invisibles o un principio

clasificadorio, sino en una herramienta para explicar cómo es la interlocución de un premio con una comunidad. Además, los grados y características de visibilidad de las instancias de decisión son un factor negociado en la práctica con quienes participan en ellas y con las audiencias de los premios.

En estos términos, históricamente la Fiesta Provincial del Teatro ha negociado su legitimidad construyendo formas variadas de exhibición de los jurados. Cabe señalar que la necesaria co-presencia entre actores y público del teatro conduce a que los elencos puedan relevar fácilmente qué personas ligadas a la actividad asisten a las funciones, sobre todo en ciudades relativamente pequeñas como San Miguel de Tucumán. Por lo tanto, la presencia de los jurados en una función difícilmente pase sin que lo adviertan los artistas. Ahora bien, a lo largo de los años, la Fiesta Provincial exhibió a los miembros del jurado de distintas maneras, lo cual será analizado a continuación, recorriendo algunos programas de mano del evento entre los años 2004 y 2016<sup>22</sup>, definiendo ciclos continuos y rupturas.

En el programa de la Fiesta 2004, los tres nombres de los miembros del jurado se encuentran en la última página, cada uno con un subtítulo diferente: “Instituto Nacional del Teatro”, “Dirección Provincial de Cultura”, “Elencos participantes”. Al año siguiente, aparecen tres nombres por el INT, uno por la Dirección de Cultura y uno por los elencos. En estos casos, un criterio de legitimidad es que los tres actores sociales que protagonizan el evento están representados, con el llamativo cambio de un año a otro de que, súbitamente, el INT tenga tres jurados, contra uno de la Dirección de cultura y uno por los Elencos.

En los años subsiguientes, los programas de mano de la Fiesta dejan de especificar la extracción institucional o grupal de cada jurado. Por el contrario, en los años 2008, 2009 y 2010 se señala la provincia a la que pertenece cada jurado debajo de cada nombre propio, provincia que en ningún caso, cabe aclararlo, es Tucumán. En la edición 2011 de la Fiesta, no se señalan las provincias de origen, sino que se antepone a los nombres del jurado sus títulos universitarios, “Lic.” y “Prof.”. Seguramente, esto se debe a que, en esta edición, dos de los tres jurados eran tucumanos, motivo por el cual no tenía sentido explicar su origen provincial: bastaba leer los nombres de dos de ellos para saber que eran locales. Por otro lado, no debía ser estratégico subrayar que se eliminaba de un plumazo el criterio federalista.

---

<sup>22</sup> En el Anexo II se incluyen imágenes de la presentación de los jurados en los programas de mano.

El cambio sorpresivo y abrupto ocurre en el 2012, cuando los jurados, que apenas se nombraban en la última página y en letra pequeña, pasan a ocupar un lugar destacado en mitad del programa, presentados con fotografías y breves reseñas de sus trayectorias profesionales. Esta jerarquización de las figuras del jurado en los programas de mano continúa hasta el presente, con la particularidad de que desde el 2014 avanzaron en importancia, al aparecer en las primeras páginas del programa, siempre con fotografías y trayectorias.

Siguiendo la hipótesis de que en los jurados reside mucho de cómo se construye la legitimidad de una premiación, el recorrido por los programas de mano tiene por objetivo señalar las transformaciones de cómo la Fiesta Provincial del Teatro ha construido su autoridad para otorgar reconocimientos a lo largo de los años. En las primeras ediciones del 2000, se priorizaba subrayar la adscripción grupal e institucional de los jurados, lo cual se diluye en dirección a suscribir la adscripción provincial. Luego, se prioriza la formación y experticia de cada miembro. La provincia de origen se nombra de forma esporádica y se abandona por completo el origen estamental –INT, los elencos o la Dirección de Cultura– apostando todo a señalar los espacios donde estudió, especificando los referentes nacionales con los que se formó y las instituciones universitarias donde trabaja.

De esta manera, pueden definirse el origen estamental, el origen geográfico y la experticia como tres criterios relevantes en la construcción de la legitimidad de los jurados. Estos criterios, si bien se manifiestan en períodos distintos, también se solapan y pueden operar de forma coincidente en un mismo evento.

#### **a. Origen estamental del jurado**

Este criterio remite a la organización de algunos cuerpos de gobierno, como los consejos universitarios nacionales, por ejemplo, cuya legitimidad estaría asentada en que se integran por los tres estamentos docente, no docente y estudiantil. En este caso, se pone en consideración que cada estamento tiene intereses distintos, razón por la cual todos deberían estar representados. En el caso de la Fiesta Provincial del Teatro, la importancia de poner un representante del Estado nacional, uno provincial y un representante de los propios elencos se explica quizás por el momento histórico de comienzos de los 2000.

Tradicionalmente, la Fiesta Provincial del teatro era organizada por los grupos independientes con alguna ayuda de la Dirección provincial de cultural.

Desde 1998, el INT se transforma en el principal agente organizador y financiador del evento, con ayuda de la Dirección provincial. Por ello, los elencos participantes, al parecer, tenían todavía en ese momento la prerrogativa de proponer un representante, siendo ellos los organizadores originales. La representación de los elencos con el correr del tiempo desaparece completamente.

#### b. Origen geográfico del jurado.

Comentaba un director y maestro entrevistado para esta investigación:

Para mí cuando el jurado es totalmente *externo*, sería lo mejor, porque por más que vos puedas decir que viene uno de afuera, que conoce a tal y a tal, porque también el campo teatral nacional tiene muchas filtraciones, *no es lo mismo*. Vos venís y *no tenés compromiso con nadie* en principio, y aparte te vas después a tu provincia, *nadie te va a reprochar nada ni te va a dejar de llamar para una obra* porque, no sé... si vos ponés gente de acá, al día siguiente, el lunes de esa semana, *te tenés que volver a encontrar y le tenés que explicar* o ‘por qué no lo has elegido’, que ‘por qué le has puesto tanto’, que ‘me pareció re mal’, que le des explicaciones. Pero la persona que levanta sus cositas, deja el acta armada y se va.

(Héctor, 37 años. Entrevista personal con el autor, 11 de octubre de 2016)

En la provincia, que el jurado *no* sea tucumano genera una expectativa positiva, ya que no existe figura del teatro tucumano que no sea más cercano con alguno y tenga un vínculo más frío –o de enemistad– con otro. Entonces, aun habiendo ligazones trans-provinciales, este factor parece tener peso en la credibilidad del premio. En los Premios Artea, por ejemplo, donde todos los jurados son locales, los participantes del evento denunciaron en una ocasión que un miembro del jurado integraba, al mismo tiempo, la compañía de una obra ternada. El origen no nativo del jurado serviría de garantía mínima de que no existan vínculos personales con los participantes. De este modo, el criterio de diversidad provincial construye mayor *objetividad*, un criterio tan valorado en la evaluación científica como en la artística (Chong, 2013).

Al respecto, cabe señalar lo ocurrido en la Fiesta Provincial 2011. En los años 2009 y 2010, ningún integrante del jurado había sido tucumano. Además, tal como se explicó en el capítulo anterior, las cuatro obras seleccionadas en estas dos ediciones tenían por directores a personas que no pasaban los 30 años, una tendencia evidente a premiar teatro joven que la Fiesta Provincial venía teniendo desde el 2004. Cada año, el evento engendraba una experiencia insólita en el quehacer teatral cotidiano: las obras dirigidas por alumnos de la facultad le *ganaban* a obras de sus profesores y de

otros directores mayores pertenecientes a la vieja guardia consagrada del teatro tucumano.

Ahora bien, en el año 2011 hay un cambio abrupto en relación a los casos anteriores: súbitamente, dos de los jurados son tucumanos, cuando antes ninguno lo era. Es la primera y única que vez que en los programas de mano los jurados aparecen con sus títulos antepuestos (“Lic.” y “Prof.”). Una jurado era docente de una escuela universitaria de la provincia y estaba a cargo de una cátedra de la Facultad de teatro de la Universidad Nacional de Tucumán. Este año, gana el primer premio una obra dirigida por otra autoridad de una cátedra de la carrera de teatro, torciendo la tendencia orientada a premiar teatro dirigido por jóvenes.

El caso expuesto quizás sustenta la opinión que se leía más arriba: ¿es posible que si el origen de los jurados es local, la premiación se oriente hacia personas cercanas a ellos, ya consagradas, y no en vistas a potenciar una figura que aún no cobró relevancia? Quizás esta interpretación sea excesiva en la medida que sólo tenemos en mano un solo caso, aunque no por eso resulta poco estimulante.

Al mismo tiempo, el criterio geográfico evidentemente se asienta sobre una igualación entre territorios y culturas, que implicaría que a diferente territorio, diferente cultura. De este modo, la terna de jurados se postula como una *configuración multicultural* que pone en juego la idea de que la diferencia provincial emite diferencias de criterios. Durante mi trabajo de campo, uno de los elencos participantes me permitió pasar a la sala y ayudarlos a desarmar el espacio, mientras escuchaba sus percepciones:

Después de los saludos y el cigarrillo del elenco, entramos a la sala a ordenar los objetos y los miembros de la compañía comentan las reacciones del público, pero sobre todo las de los jurados y la de un director de teatro local. Yo comento que tenía a los tres jurados justo en la fila delante de mí. Hago una mímica de cómo era el gesto corporal de cada uno, lo cual expresaría en alguna medida su percepción de la obra. Al terminar la frase, advierto que los actores y el director dejaron de hacer lo que estaban haciendo para poder escucharme bien.

- El que estaba ahí, ese es el de Jujuy –dice uno, señalando una de las sillas.
- No –contesta otro– El que estaba ahí, era el de Córdoba, y ése es el de Jujuy.
- Y la que estaba ahí, esa es la porteña. –dice uno entre risas.
- El jujeño era el más buena onda –dice otro.

Efectivamente, todos los jurados habían saludado al elenco, pero el jujeño se había quedado unos minutos, al terminar la obra, para preguntarles cuántas funciones



llevaban, cómo habían trabajado y los felicitó –quizás– con más sonrisas. Los otros dos saludaron a cada miembro de la compañía con un beso y se fueron.

– A mí, la mina se me acercó y me dijo “Felicitaciones” –dice el director, exagerando irónicamente una cara de fastidio, como si se lo dijera sin entusiasmo.

(Registro de campo realizado por el autor, 24 de noviembre de 2017)

Este registro no fue realizado cuando el INT presentaba a los jurados según el origen provincial, sino en el 2017, cuando cada uno aparecía en el programa de mano con un breve curriculum. Sin embargo, el etiquetamiento más inmediato que tienen los teatristas con los que compartí la función es el origen geográfico. Es evidente que la rapidez con la que todos manejaban el origen de cada jurado provenía de diálogos previos entre sí o con otros elencos, donde se habían enterado del dato. Cabe señalar que yo no conocía de qué provincia era cada uno, sólo sus nombres y algunos datos que había leído en el programa.

A su vez, cada origen provincial tiene un significado que trasciende los estrechos límites del mundo artístico. En este sentido, que el jurado jujeño sea el más “buena onda” quizás no emerja solamente de su actitud simpática al despedirse del elenco, como anoté en mi diario de campo. En las migraciones de otras provincias que llegan a Tucumán, los venidos de Jujuy son mucho más numerosos que los cordobeses o los porteños, por lo cual sin dudas es una provincia con la que *a priori* podría sentirse cercanía. Al mismo tiempo, la antipatía y el inconformismo se concentran en “la mina”, única jurado mujer, quien además antes había sido etiquetada como “porteña”.

En este sentido, a pesar de las modificaciones del INT sobre cómo elige y exhibe a los jurados, las ternas no dejan de ser simbolizadas por los actores como una configuración multicultural donde el origen provincial permite interpretar las actitudes de los miembros del jurado.

### c. Los jurados como *expertos* y como *estrellas*

La transición al tercer criterio supone desactivar a cada jurado como representación o sustituto de una entidad mayor, sea un estamento o una provincia. En este criterio, las decisiones de los jurados no podrían deducirse ni de la cultura de su provincia, ni de la entrega a los intereses de su estamento. El tercer criterio implica, a diferencia de los anteriores, la *individuación* rotunda de cada jurado. No es



casual que la pulverización de los criterios estamental y provincial aparezca acompañada por la inclusión de fotografías de cada miembro de la terna.

El saber experto y la trayectoria se constituyen en el criterio que en los últimos cinco años se prioriza en la exhibición de los jurados en los programas de mano. No importa de dónde son los jurados ni se expone qué entidad los propuso, ya que mostrar su curriculum es garantía de experticia en el tema. La jerarquización de los saberes, de que se formaron con referentes importantes quitaría de la discusión cualquier argumento de otro orden. La *diversidad* de los jurados se nombra de forma más compleja, ya que está dada por los referentes con los que estudió, sus títulos académicos, su rol en la actividad.

Al mismo tiempo, el acompañamiento de las trayectorias de los jurados con fotografías es una modalidad que el INT imita de los programas de mano de las obras del teatro comercial porteño<sup>23</sup>. Siguiendo a English (2005), la cultura televisiva hizo que las premiaciones sean, en sí mismas, un espectáculo, transformando a sus participantes en estrellas y volviendo difusos las fronteras entre fama, éxito y capital simbólico, entre *star system* y campo artístico.

### **4.3 Producir heterogeneidad, ocultar homogeneidad**

Si bien es posible marcar la concurrencia de más de un criterio en la conformación de los jurados, en todos los casos se vislumbra una búsqueda habitual también de otros ámbitos organizativos: aspirar a un máximo de *heterogeneidad* para garantizar la *representatividad* de los distintos elementos de una comunidad y la no dominancia de un estilo, una ideología o un pensamiento sobre los demás. En este sentido, los tres criterios abordados remiten a intentos de que los jurados sean *diferentes* entre sí en algún aspecto: de diferentes estamentos, provincias o trayectorias de formación.

Ahora bien, ciertamente las *diferencias* del mundo social no son propiedades inmanentes de un sujeto, sino que estas diferencias sólo se producen y cobran valor en contextos y según lógicas determinadas. Quien en Buenos Aires es tucumano, es latinoamericano en Europa y, en China, quizás sea visto como un occidental. No es necesario apelar a un constructivismo radical para advertir que las diferencias sólo

---

<sup>23</sup> Agradezco esta observación a los asistentes de las Jornadas de Investigación del 2017 del IHAAL–UBA donde expuse los primeros avances de este trabajo, quienes señalaron los parecidos entre los programas de mano que yo analizaba y los que pueblan Calle Corrientes.

emergen en contextos de interpelación donde la *producción* de dichas diferencias es significativa de acuerdo a las prácticas, saberes y técnicas en juego. Al analizar cómo se conforman año a año los jurados de la Fiesta Provincial, la heterogeneidad de los mismos es, en todo caso, una *producción de heterogeneidad* según prácticas y valores precisos que, al mismo tiempo que exhiben una diferencia, ocultan también una forma de homogeneidad. En este sentido, la diferencia entre estamentos, trayectorias de formación o provincias de origen no subsana ciertas formas de homogeneidad que denotan algunas ausencias sumamente llamativas.

La principal ausencia en la conformación de los jurados es la de actores y actrices teatrales en actividad. Nuevamente, incluir en un muestreo parcial otros certámenes es útil para pensar las lógicas de nuestro objeto. En el Festival de Cannes, por ejemplo, siempre los jurados son actores o directores *en actividad* al momento de ser convocados. El requisito clave para integrar el jurado es que, en alguna ocasión, hayan sido premiados por el Festival. Es llamativa la decisión del mismo de ubicar a críticos y académicos por fuera del jurado, justamente en un país de donde son oriundos los *Cahiers de Cinéma* y existe una gran tradición intelectual y de crítica cinematográfica. El premio en Cannes, entonces, se constituye como un premio doble, ya que implicaría, también, el eventual honor adicional de integrar el restringido grupo que se desempeña como jurado.

En las ediciones sucesivas de la Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán puede observarse el mecanismo exactamente opuesto. Quienes integran los jurados y quienes son premiados –tanto como directores, pero sobre todo como actores– conforman grupos completamente separados, aún en caso de haber sido premiado en más de una ocasión. En otras palabras, en ningún caso las figuras ganadoras de la Fiesta son promovidas luego a ocupar el rol de evaluadores y de decidir cuál será el próximo elenco seleccionado.

En términos generales, el jurado está conformado habitualmente por investigadores, académicos y docentes universitarios que hace tiempo no participan en obras de teatro. Por un lado, se advierte la jerarquización de los críticos e investigadores, que provoca una disociación bastante marcada entre los que hacen teatro y los que lo juzgan. Esta academización de las instancias evaluadoras no es una característica privativa de las artes escénicas. En los últimos años se abrieron carreras de grado y posgrado en Curaduría de Artes en varias universidades (UBA, USAL, Untref, UMSA, entre otras), dando cuenta y marcando aún más la escisión

que desde hace unos años existe también en el arte plástico entre productores artísticos y productores de teoría y crítica.

Por otro lado, entre los pocos teatristas *en actividad* que pueden desempeñarse como jurados, ser un director y, sobre todo, un dramaturgo, parece ser la condición privativa. De este modo, los mayores excluidos del grupo selecto de jurados son los actores y actrices de teatro, el grupo sin dudas más numeroso de la actividad. Los motivos de dicha ausencia pueden bosquejarse en los orígenes del teatro independiente. La estética realista con que aquél se funda se proponía comunicarle al público concepciones revolucionarias o progresivas en lo ideológico, y concebía al actor como un mero ejecutor de las ideas elaboradas por el autor. En este sentido, la concepción del actor como un sujeto que no piensa es ciertamente muy extendida y poderosa en la actividad teatral y trasciende los límites del INT.

Al respecto, importantes figuras del ámbito teatral puntualizaron que las técnicas de formación actoral en Argentina sostuvieron sistemáticamente que los actores son meros intérpretes, cuerpos sensibles sin pensamiento, incapaces de desarrollar una poética sino a través de las figuras del dramaturgo o del director. El reconocido director porteño Alberto Ure (2012: 236) cuenta con sorna que en las primeras clases que tomaba como actor, el docente establecía una diferencia profunda entre sentimientos y pensamiento, “llevada a tal extremo que hasta se sugería y se aceptaba que los futuros actores carecieran de toda información intelectual sobre lo que hacían, para favorecer su disposición como pura materia emocional”. Incluso, recuerda haber oído decir de un actor que era “como un animalito”, para elogiar cómo estaba dispuesto emocionalmente ante la dirección. También el director Ricardo Bartís criticó duramente esta concepción. Señala que “la idea de que el actor es simplemente alguien que actúa, que es una especie de tonto y que no piensa, y que es el director el que piensa, es una idea de derecha, (...) es una idea perversa y además falsa” (2003: 118). Cabe señalar que estas críticas no remiten solamente al realismo ligado a la tradición de Barletta, sino que la concepción del actor como un intérprete o un ejecutor de poéticas ajenas está presente en un variado arco de técnicas actorales y prácticas de producción teatral.

Por su parte, Karina Mauro (2006) señala que también en la crítica teatral existen serias dificultades para considerar y analizar el trabajo del actor como un artista autónomo. La focalización de la crítica en el texto dramático y en el sentido general de la puesta incluye a los personajes sólo en función de su materialidad en la

escena, sin considerarlo como un artista que desembarca en la obra una poética propia y autónoma. Mauro (2010) observa que la crítica teatral periodística sólo resalta el trabajo actoral en términos del oficio acumulado de una figura, en términos de talento innato o maestría irracional, sin enfocar los elementos técnicos o jerarquizar la producción actoral como una poética personal *per se*. De este modo, tanto la crítica como la propia práctica teatral ubican a los actores y actrices en una jerarquía menor en la escala de los artistas de la escena.

De este modo, Mauro (2006) llama la atención en el hecho de que la propia crítica haya pasado por alto los cambios de perspectiva que el propio teatro porteño imprimió a la actividad durante las décadas del '80 y '90, cuando coloca a la actuación en el centro del hecho teatral. Para ello, recupera las palabras del director Alejandro Catalán (2007), quien señala que el teatro *under* de los '80 inaugura un nuevo imaginario de la actuación regido por dos características: la inmanencia del hecho teatral, en tanto no existe nada previo o externo al encuentro vital entre actor y espectador; la indeterminación, en la medida de que lo que ocurre en escena no puede preverse, sino que cobra existencia en el transcurso de duración del encuentro entre el actor y el espectador. El actor no es un intérprete, sino que es un cuerpo sensible y dotado de pensamiento que produce en y desde la situación escénica.

Tal como señaló Becker (1982), en los mundos del arte hay acciones consideradas como eminentemente artísticas y otras que no alcanzan dicho carácter o lo alcanzan con menor intensidad. En este sentido, Becker aporta el ejemplo de la figura del mezclador de sonido en la industria discográfica, cuyo trabajo, con el correr del tiempo, de ser considerado una acción técnica, es entendida desde los años '50 en adelante como una acción artística, motivo por el cual los músicos crecientemente deciden encargarse ellos mismos de realizarla, o asignársela a personas de su confianza. Del mismo modo, de todas las acciones que conforman la producción teatral – sin ser exhaustivos: dramaturgia, dirección, actuación, maquillaje, iluminación, escenografía, producción–, cada una, según los contextos, tiene diferentes estatutos. Si nos remitimos a la historia de la literatura occidental, de la actividad teatral en la antigua Grecia sólo tenemos los textos y los nombres de sus autores, y prácticamente nada se sabe de las decisiones de dirección o de los actores. Con el tiempo, el trabajo del director es reconocido también como artístico, sobre todo en la medida de que su actividad no supone solamente un trabajo interpretativo, sino una creación adicional. En este caso, la Fiesta Provincial del Teatro, le blinda las

filas de sus jurados a los actores y actrices, cuya mirada sobre el teatro no es ponderada, reproduciendo así las prácticas que reducen la actividad actoral a la mera ejecución, a la acción sin pensamiento.

Ahora bien, tal como señalábamos más arriba, si concebimos la legitimidad del evento como una construcción interactiva entre la Fiesta y los participantes, cabe remarcar que la mayoría de los inscriptos a la Fiesta son actores y actrices, y sobre todo que la exclusión de estos roles de las ternas del jurado no es percibida por éstos como un elemento problemático. En este sentido, parece estar naturalizado que los roles de *actor* y *evaluador* no son compatibles.

Por otro lado, también la heterogeneidad estamental de la Fiesta Provincial del Teatro fue erosionada con el paso de los años: mientras a comienzos de los 2000 uno de los miembros del jurado era elegido por los teatristas tucumanos en una asamblea y otro por la secretaría de cultura provincial, desde el año 2008 todos ellos son elegidos por el Instituto Nacional del Teatro. Cabe señalar que en las *Reglas para las selecciones provinciales y para la fiesta nacional del teatro* –el único reglamento público del evento publicado en el sitio web del INT– no se especifica cuál es el mecanismo de elección de los jurados, es más, ni siquiera aparece la palabra “jurado” en todo el documento. Su elección se vuelve, entonces, un asunto discrecional de cada representación provincial. Desde hace tiempo, el representante provincial elige tres personas para ser jurados y las propone al Consejo Directivo del INT, quien refrenda la decisión.

Entre los teatristas entrevistados, solamente en una ocasión se recordó la práctica de que uno de los jurados fuera elegido por los elencos:

- Antes era más *democrático*, participaban los grupos en la designación del tercer jurado.
  - ¿Y cómo hacían, los grupos se reunían, votaban?
  - Sí, (...) se hacía una reunión entre todos los grupos, lo cual era bueno, porque llevaba también a la convivencia entre los grupos.
  - Que se vean la cara un poco...
  - Claro, sí, sino es una cosa... Mejor cuando estamos todos y nos vemos y decimos, bueno... Y aparte ahí se ven más las tendencias y está bueno.
- (Julia, 65 años. Entrevista personal con el autor, 11 de abril de 2017)

En este caso, la entrevistada destaca dos elementos prioritarios de la elección del “tercer jurado” por parte de los elencos: por un lado, le daba a la selección de la Fiesta un carácter más *democrático*; por otro, habilitaba la existencia de un encuentro entre todos los teatristas previo al delicado momento de la selección, donde cada

elenco estará más pendiente de escuchar su nombre entre las obras ganadoras que de compartir horizontalmente con los compañeros de actividad.

En las Fiestas actuales, los elencos no tienen ninguna instancia de socialización entre sí, solo el día de la entrega del premio. En este caso, la entrevistada pondera una acción ligada a la ética colectiva del teatro independiente por encima del carácter competitivo inherente a las premiaciones. Sin embargo, cabe remarcar que en ningún otro caso los entrevistados hicieron referencia a este modo de elegir los jurados, incluso en casos donde se hubiera participado del evento en años anteriores al cambio de modalidad. Por lo tanto, contra las intuiciones inmediatas, el hecho de que los teatristas eligieran un jurado no parece haber constituido un elemento sustantivo de legitimidad en grandes proporciones entre los teatristas, o quizás la experiencia de la asamblea en que se realizaba la elección no haya impreso marcas duraderas o significativas.

En algunos casos, los rasgos de homogeneidad del jurado sí son remarcados negativamente por los propios teatristas:

- El jurado está totalmente contaminado, a mí no me gusta cómo se elige el jurado.
  - ¿Cómo se eligen los jurados de la Fiesta?
  - No sé cómo eligen... no sé cómo eligen, pero digo, no me gustan porque que tantas veces de una manera sistemática vengan las mismas personas a seleccionar lo que se hace en Tucumán habiendo en Argentina tanta gente que podría venir a elegir, y que José Luis Valenzuela venga todos los años prácticamente a elegir lo que se hace en Tucumán, me parece muy problemático.
- (Jorge, 40 años. Entrevista personal con el autor, 10 de octubre de 2016)

En este caso, el entrevistado condensa la homogeneidad del jurado en la figura de José Luis Valenzuela, –a quien se hizo referencia previamente en el apartado sobre la exclusión del teatro de la crueldad– un asiduo jurado del evento, cuya producción académica, además, aparece seguido en las publicaciones del INT y habitualmente está a cargo de coordinar el desmontaje de los espectáculos durante las Fiestas en distintos puntos del país. Además, el entrevistado critica la existencia de un plantel permanente y hermético de jurados desempeñándose en las Fiestas Provinciales del país. Por último, cabe remarcar el énfasis negativo en el hecho de que *venga a elegir lo que se hace en Tucumán*. Es decir, su ajenidad territorial, mientras en algunos casos se entiende como un factor valioso, aquí desata la

hostilidad del entrevistado, ya que alguien que no vive todo el año en la provincia no puede comprender cabalmente la producción local.

En algunos casos, se advierte un manejo discrecional del origen territorial con que se exhiben los jurados. A modo de ejemplo, en el año 2014, el diario local de Tucumán señalaba que el jurado de la Fiesta Provincial estaría integrado “por los tucumanos Graciela Weiss y Leonardo Gavriloff, y por el crítico porteño José Luis Valenzuela”<sup>24</sup>, haciendo del origen geográfico de este último un factor clave de legitimidad. Ahora bien, ese mismo año, la página oficial del Ministerio de Cultura del Gobierno de Salta publicaba una noticia sobre el inicio del mismo evento en este distrito, especificando que “el jurado a cargo de la selección del elenco salteño que participará de la Fiesta Nacional estará integrado por Beatriz Labatte (Tucumán), José Luis Valenzuela (Chaco) Jorge Dubatti (Bs.As.)”<sup>25</sup>. Mientras en Tucumán Valenzuela es presentado como porteño como factor externo e imparcial de la terna, en Salta este origen no valía ya que se superponía con el de Dubatti, entonces su lugar de origen será Chaco. Cabe señalar que Valenzuela nació y realizó su formación académica en Salta, motivo por el cual, en principio, tiene tres orígenes geográficos disponibles.

En la primera década de los 2000, usualmente los jurados eran figuras destacadas locales. El mismo ex representante del INT utiliza este concepto, del “destacado” para hacer alusión a alguien que tiene un trayecto en la actividad, sea desde el periodismo cultural, la actuación, la dirección o la gestión. En los primeros años del milenio vemos que las ternas de jurados son actores y actrices ya retirados hace tiempo, que pasaron al menos sus sesenta años, y se transformaron en íconos locales (Gladys Mottes, Alfredo Fénik, Aída Tesolín). Con el correr de los años, estas figuras son removidas y cada vez aparecen con más contundencia los académicos profesionales (Jorge Dubatti, José Luis Valenzuela) y la diversidad geográfica.

Este panorama demuestra que la *composición* de los grupos evaluadores y especialistas es un rasgo central al momento de analizar cualquier tipo de competencia o concurso. En este sentido, si la sociología de la evaluación artística realiza aportes inestimables a la hora de explicar qué tareas llevan adelante los

---

<sup>24</sup>La Gaceta, 7 de diciembre de 2014.

<sup>25</sup><http://www.culturasalta.gov.ar/prensa/noticias/hoy-comienza-la-xx-fiesta-provincial-del-teatro/525> Consultado el 15-10-2017.



especialistas para mantener una “distancia crítica” a la hora de calificar una obra (Chong, 2013), o propone un modelo de los tipos de argumentos que esgrimen los jurados de un concurso para premiar o descalificar artistas (Misdrahi, 2015), estos enfoques, no obstante, presentan un límite evidente: no indagan qué trayectorias tuvieron que realizar esos especialistas para haber arribado a las posiciones en las que se encuentran.

Así como se indaga en detalle el proceso de evaluación que realizan los especialistas, también es una tarea central de la sociología del arte indagar a qué evaluaciones se sometieron quienes luego serán evaluadores de un campo artístico. La pregunta por la construcción del valor no debe girar solamente en torno a las prácticas de *evaluación*, sino también a las políticas de *composición* de grupos especializados. En nuestro caso, sin realizar un estudio extenso sobre perfiles de jurados<sup>26</sup>, es evidente que las distancias entre cómo se exhiben los jurados y cómo se componen es un factor fundamental para comprender el vínculo de la Fiesta Provincial con sus participantes.

#### **4.4 Políticas opuestas de premiación: los Premios Artea**

Para comprender mejor la experiencia de la Fiesta Provincial del Teatro, cabe parangonar su esquema con las políticas de premiación desplegadas en los Premios Artea, organizados por la Asociación Argentina de Actores. De este modo, el objetivo del apartado es comparar cómo dos premios construyen su *legitimidad*, con mayor o menor éxito. Los Premios Artea son el único certamen anual, además de a Fiesta, realizado en Tucumán que premia puestas de teatro. Además, desde el año 2011 en adelante, los Premios Artea y la Fiesta Provincial del Teatro se realizan con pocas semanas de diferencia, en fechas cercanas a fin de año, motivo por el cual ambos eventos son vividos en paralelo por la comunidad teatral.

En 1989, la Asociación Argentina de Actores (AAA) crea los Premios Artea y en 1992 son declarados de interés cultural por la Legislatura de la Provincia de Tucumán. A diferencia de la Fiesta Provincial del Teatro, donde durante dos semanas se montan las obras, estos premios consisten en una sola jornada donde se entregan

---

<sup>26</sup> Cabe señalar que barajé la posibilidad de realizar una base de datos sobre perfiles de jurados de Fiesta Provinciales, idea que descarté por el difícil acceso a los datos, así como la falta de recursos para llevar a cabo una tarea de tal envergadura. Sin embargo, dicho proyecto sería un gran aporte para comprender mejor los problemas que indaga esta tesis.



reconocimientos a las obras que estuvieron en cartel durante ese ciclo anual. Por otro lado, mientras la Fiesta Provincial escoge dos obras ganadoras y cinco suplentes, los Artea elaboran varias ternas según distintos rubros, permitiendo un mayor espectro de obras que, al terminar el evento, han recibido algún reconocimiento<sup>27</sup>. Al igual que en la actividad cinematográfica, en los Artea los premios a mejor obra y a mejor director son los más importantes y distinguidos, anunciados siempre al final de la ceremonia. Por último, a diferencia de la Fiesta Provincial, los artistas premiados sólo ganan el reconocimiento simbolizado en una estatuilla, que suben a recibir al escenario en la ceremonia de premiación. No reciben dinero ni posibilidades de viajar para mostrar la obra en otro lugar del país.

Históricamente, los Premios Artea se realizaban en auditorios o salas de teatro, pero desde el año 2012 comenzaron a hacerse en salones de fiesta, donde los asistentes pagan una tarjeta por la cena y asisten vestidos de gala. De este modo, se abandonó la entrega solemne de premios en el auditorio de la Universidad Nacional de Tucumán o en la sala del Círculo de la Prensa de la Provincia. Este rasgo es uno de los más notorios que nombran los entrevistados al referirse a los Artea, categorizados por varios como los “Oscar tucumanos”, aludiendo a la pomposidad y etiqueta de los vestuarios y del evento en sí.

Algunas de las figuras que están al frente de la AAA se han desempeñado como directores o actores en dos tipos de espectáculos: teatro tradicional para niños, a partir de cuentos clásicos, o teatro de texto de autor argentino o ligado a la tradición realista. En este sentido, los organizadores de los Premios Artea hacen teatro tradicional en el sentido más estricto. A su vez, son actores de oficio, con formación teatral universitaria irregular o nula. Por otra parte, en su discurso, raramente enarbolan la identidad de “teatristas independientes”, sino que se auto-perciben y quieren inscribirse socialmente como “trabajadores” del teatro. Justamente, integran un sindicato, y no talleres artísticos, ni ocupan cátedras en la Universidad. Por último, quienes organizan el evento y están a la cabeza del sindicato jamás ganaron la Fiesta Provincial del Teatro en las ocasiones en que participaron.

Los Premios Artea entregan premios en varios rubros, entre ellos Mejor puesta del año, Mejor director, Mejores actor y actriz principal, de reparto,

---

<sup>27</sup> En el Anexo III se incluyen Tablas pormenorizadas sobre los Premios Artea, realizadas a partir de prensa y datos proporcionados por los entrevistados y redes sociales. Al respecto, la Asociación Argentina de Actores no publicó ni conserva un archivo. Al término de esta investigación, se obtuvieron y organizaron muchos datos, aunque varios elementos quedan aún sin conocerse.

revelación, obra musical, infantil, unipersonal, de autor tucumano, entre muchos otros. En todas las ediciones de los Premios Artea, los premios más codiciados a mejor puesta y mejor director siempre fueron entregados a directores pertenecientes al cuarto grupo, según la modelización del Capítulo 1, es decir, elencos con directores mayores de cincuenta años y con una trayectoria importante en sus espaldas. En los únicos casos en que este galardón se entregó a menores de 50 años, los directores pertenecían al tercer grupo, y eran un director de sala, un docente universitario o un dramaturgo premiado cuatro veces por la Fiesta Provincial. En otras palabras, los Premios Artea dirigen sus reconocimientos más altos a figuras que ya tienen un largo recorrido en la actividad. En este sentido, en estos reconocimientos se ostenta un carácter más ligado a la reproducción y la revalidación cíclica de las credenciales que al hallazgo y jerarquización de nuevas figuras, como vimos en el caso de la Fiesta Provincial cuando selecciona óperas primas.

Al mismo tiempo, estas políticas de premiación se explican también por el sencillo dato de que las obras de teatro joven del primer grupo, entre ellas las premiadas en la Fiesta Provincial del Teatro, en muy pocos casos se inscribieron en los Premios Artea. En este sentido, los Artea tienen una convocatoria mucho menor que la Fiesta Provincial del Teatro. A continuación, se presenta una tabla donde se explicita el mayor nivel de convocatoria de la Fiesta en relación a los Artea. Además, si se toma, por ejemplo, el año 2007 donde participaron solamente 8 obras, frente a las 19 inscriptas ese año en la Fiesta Provincial, cabe señalar que estas 8 obras participaron en 12 ternas, condición que permitió que todas las compañías se llevaran algún premio.

**Cantidad de obras participantes en Fiesta Provincial del Teatro y Premios Artea<sup>28</sup>**

<b>AÑO</b>	<b>Fiesta Pr. del Teatro</b>	<b>Premios Artea</b>
<b>2002</b>	s/datos	s/datos
<b>2003</b>	s/datos	8
<b>2004</b>	s/datos	s/datos
<b>2005</b>	21	s/datos
<b>2006</b>	21	s/datos
<b>2007</b>	19	8
<b>2008</b>	22	s/datos
<b>2009</b>	21	14

<sup>28</sup> Fuente propia. Tabla realizada en base a programas de mano y prensa.

<b>2010</b>	26	No se realiza
<b>2011</b>	26	s/datos
<b>2012</b>	20	15
<b>2013</b>	s/datos	9
<b>2014</b>	26	12
<b>2015</b>	(2016 I) 34	10
<b>2016</b>	38	22
<b>2017</b>	28	17

La escasa cantidad de obras inscriptas le trajo importantes problemas a los Premios Artea. Por ejemplo, en el año 2006 los elencos fueron aún menos porque los jurados dejaron fuera de competencia a varios espectáculos por motivos reglamentarios. Esto ocasionó que varios rubros no alcanzaran a una terna, ni siquiera una dupla y se declararan desiertos, entre ellos el premio a mejor actriz protagónica, por ejemplo, un premio bastante apreciado por los participantes. Durante la ceremonia, Armando Díaz, miembro de la AAA, criticó al jurado desde el escenario por su decisión de dejar esas obras fuera de competencia<sup>29</sup>. El rigor de los jurados entraba en pugna con el objetivo de Díaz de incluir la mayor cantidad de obras posibles.

De este modo, la desproporción entre inscriptos y ternas es un elemento habitualmente esgrimido para desacreditar al premio entre los teatristas locales.

A mí no me parecen muy relevantes los premios Artea. Se anotan, y hay mil rubros, se anotaron cuatro obras, y bueno, van a ganar tres de las cuatro (...) Vos ves que pocas obras se llevan muchos premios, pero en realidad creo que es porque no hay tantas obras inscriptas.

(Lucas, 33 años. Entrevista personal con el autor el 6 de diciembre de 2016)

Yo la verdad hace mucho que ya no voy, pero hasta donde venía siendo, nunca nadie se iba con las manos vacías. Equilibraba, si no te daban revelación te daban mejor musicalización.

(Héctor, 37 años. Entrevista personal con el autor, 11 de octubre de 2016)

Por otra parte, se pone en cuestión la pertinencia y la objetividad con que se definen de las ternas:

Se inscribieron dos obras en el rubro teatro musical, y esta obra, por tener un poquito más de público, o no sé cuál habrá sido el criterio, que esta otra, ganó al mejor teatro musical del año. Y yo, mirando las características de esa obra, no corresponde al teatro musical. Pero esta (otra) obra que peleó en teatro musical era muy chota. Pero *era* teatro musical. Si te lo pongo en términos ya hablando gauchamente, era la *única* obra de teatro musical que se había inscripto. Una era teatro musical puro, pero evidentemente era muy chota, y la otra no era teatro musical según mi teoría, mi concepción y mi

<sup>29</sup>La Gaceta, 1 de diciembre de 2006.

práctica, pero qué pasó: sacó una guitarrita en un momento, en cinco minutos, había una guitarrita que hacía un rasgido lindo y se habían inscripto en teatro musical.  
(Renzo, 24 años. Entrevista personal con el autor, 14 de octubre de 2016)

Me da vergüenza decir que me dan un Artea, porque siento que no hay criterio: Mejor diseño de luces... ¡Nadie hace diseño de luz en Tucumán!  
(Enrique, 30 años. Entrevista personal con el autor, 6 de enero de 2017)

En ambos casos, los Artea proponen ternas que no corresponden con la realidad del teatro de Tucumán. Por un lado, los rubros técnicos del teatro (escenografía, iluminación, maquillaje) no estarían lo suficientemente profesionalizados como para armar rubros a partir de ellos. Por otro lado, en una ciudad relativamente pequeña con un circuito comercial también pequeño, son muy pocas las obras de teatro musical estrenadas en el año y no alcanzan para formar una terna. De este modo, se termina otorgándole el reconocimiento a la obra mejor resuelta en términos generales y no por los criterios específicos de lo que sería el *buen* teatro musical.

El hecho de que todos reciban un premio contrasta con la fuerte selectividad de la Fiesta Provincial, que en casi todas las ediciones sólo otorga dos premios y selecciona algunos suplentes en caso que las obras ganadoras no puedan asistir a las Fiestas Regional y Nacional. Nuevamente, en términos económicos, la proliferación de muchos premios baja el valor individual de cada uno.

Resulta interesante analizar lo ocurrido en el año 2009, cuando participa en los Premios Artea “La verdadera historia de Antonio”, la única obra de teatro joven entre las quince que competían. Esta obra, cabe señalar, había ganado en agosto de ese año la Fiesta Provincial del Teatro. La misma no es nominada en los rubros más jerárquicos, mejor obra y mejor dirección, y recibe un único premio en el rubro “Mejor obra en espacio alternativo y/o teatro popular”, rubro formulado por primera y última vez en la historia de los Artea. No es apresurado sospechar que el rubro prácticamente se arma en especial para dar cuenta de esa obra, la cual no se realizaba en una sala sino en una casa. Mientras la Fiesta Provincial había premiado esa experimentalidad seleccionándola para viajar a las instancias Regional y Nacional, los Artea la *normalizan*, en términos de Michel Foucault (2010: 215), en la medida que le permite a la obra hacer una desviación, pero individualizándola y ubicándola en el lugar que le corresponden en el concierto total de las estéticas teatrales, fijando

su especialidad y haciendo que su desvío se vuelva productivo. Ese año, el premio a mejor obra es, nuevamente, para un director del cuarto grupo.

Sin embargo, no será esta la primera ocasión en que los Artea negocien con las generaciones más jóvenes, permitiéndoles su ingreso a la premiación pero asignándoles un lugar preciso en los roles orquestados. Siguiendo la sugerencia de Bourdieu (1995: 232-234) de que los artistas establecidos de un campo tienden a priorizar el trabajo de los jóvenes para expresar su oposición a la “sensatez burguesa” del dinero y el poder, tampoco los Artea pueden desembarazarse completamente de ese afán. En el año 2012, una joven actriz, premiada por un unipersonal, subió al escenario y leyó una declaración de su grupo donde expresaba el malestar general de los participantes en relación a las decisiones de los jurados y el reglamento de la premiación. El diario *La Gaceta* sintetizó las palabras de la actriz de la siguiente manera:

No está en nuestra intención cuestionar los premios; sin embargo nos hacemos eco de los debates y dilemas que se suscitaron en los últimos días en torno a algunos puntos, entre otros, el accionar del jurado, los rubros propuestos y las condiciones de base que los organiza.

(Diario *La Gaceta*, 20 de diciembre de 2012)

Esta actriz, si bien joven, tiene una posición central en el campo, ya que pertenece al Teatro Estable de la Provincia, es egresada de la carrera de teatro y protagonizó varias obras desde muy joven. Al año siguiente, la actriz que había criticado abiertamente la organización de los Artea desde el escenario es invitada a conducir los premios en el 2013. Es evidente que los jóvenes son un capital deseado por la organización del evento, aunque se les asignan lugares restringidos en las premiaciones, ya que nunca alcanzan los dos premios mayores.

Con el correr de los años, aumentó la cantidad de elencos participantes. No obstante, a pesar de la inclusión de elencos más jóvenes, las políticas de premiación que otorgan los reconocimientos más prestigiosos a los directores consagrados no se modificaron sustancialmente. El uso de fiestas de gala puede interpretarse como un giro orientado a convocar a los jóvenes, en lugar de la solemnidad que caracterizaba a las entregas anteriores al 2012. Además, en la conducción de la ceremonia se opta por el histrionismo de teatristas jóvenes antes que la solemnidad que ostentaba el evento antes de las fiestas de gala. Por último, se agregaron desde hace unos años los rubros actor y actriz revelación, más obviamente dirigidos al sector joven de la

población de teatristas, mientras Mejor actor y actriz a secas se dirige a figuras previamente consagradas.

La circunscripción temática de esta tesis a la Fiesta Provincial del Teatro no permitió indagar a fondo la realización de los Premios Artea. No sería exacto señalar de forma terminante que la Fiesta Provincial es legítima y los Premios Artea son ilegítimos en el campo teatral. Eso correspondería ciertamente con una concepción homogeneizante del campo artístico. La inclusión de este caso no tiene por objetivo dictaminar si un evento es legítimo o no, sino ver de forma precisa qué acciones aportan o quitan legitimidad, en función de qué valores y para qué sujetos del campo. En el apartado final de este capítulo, se realizará un análisis comparado sobre las ceremonias de premiación de la Fiesta Provincial y los Premios Artea donde se observará cuál es la mirada y la experiencia de los teatristas a partir de cada evento.

#### **4.5 La mirada de los teatristas sobre las premiaciones**

##### **4.5.1 Sentidos y usos de la Fiesta Provincial del Teatro**

En este apartado, se abordará el significado de la Fiesta Provincial del Teatro para los teatristas, utilizando fundamentalmente las entrevistas realizadas durante la investigación. Ciertamente, el significado del evento no es fácil de definir ya que es habitual oír entre los teatristas la posición que deslegitima el evento, poniendo en cuestión tanto su idoneidad para otorgar reconocimientos, como el hecho mismo de que sea posible entregar premios en la actividad artística. Justamente, ya English adelanta que entre quienes entienden que los premios recompensan la excelencia y dan publicidad al trabajo de calidad, y quienes acusan a los premios de recompensar la mediocridad y abonar la competitividad, la segunda posición es sin dudas la más habitual (2005: 25).

Ahora bien, como este trabajo ha demostrado, hay evidencias de que el evento efectivamente tiene un rol importante en la actividad. Por lo tanto, considerar estas declaraciones sólo por lo que enuncian puede ser una interpretación excesivamente superficial. Justamente, estos “maestros del desdén”, como señala English (2005: 25) han fracasado en considerar su propia posición en el sistema a gran escala, ya que los premios modernos no pueden funcionar a menos que figuras de autoridad vociferen contra ellos, ocasionando que jamás estas acusaciones sean

verdaderamente críticas extrínsecas, sino una pieza más del frenesí característico de los premios. En el campo teatral tucumano, estas figuras de autoridad no sólo son quienes ocupan posiciones institucionales en salas de teatro, cátedras o puestos del Estado, sino también los jóvenes, cuyas estéticas crecientemente cobran valor y pueden, en ocasiones precisas, manifestar su rechazo hacia la Fiesta.

Como decía un entrevistado, los teatristas toman una posición según la cual “la Fiesta no importa, pero al mismo tiempo recontra importa”. Otro director puntualizaba también el caso de quienes a la Fiesta le dicen “‘No...’ y lo publican... se muestran indiferentes... y a mí me parece que no, no son para nada indiferentes”. En otro caso, un joven actor que aun estudia en la universidad, al comenzar sus opiniones sobre la Fiesta remarca el fastidio de quienes participan y, luego de no ser premiados, lanzan sus quejas, solamente fundadas en el hecho de haber perdido. En otras palabras, hay una primera serie de sentidos ligados a un malestar, una suerte de indiferencia falsa hacia el evento, el cual, al fin y al cabo, no sería más que el síntoma del deseo de todos de estar allí y ser seleccionados.

Otro problema central a la hora de abordar los significados de la Fiesta Provincial del Teatro para los teatristas es el hecho mismo de que concentra dos tipos de experiencias que, a primera vista, van en contradicción. Por un lado, es un encuentro que fortalecería los lazos de la comunidad al habilitar una reunión donde pueden asistir todos los teatristas de la provincia. Por otro lado, es una competencia que activa las disputas latentes, produce envidias, resentimientos y desprecio hacia el trabajo de los demás ¿Cómo es que lo comunitario y lo competitivo conviven en un mismo evento?

Al entrevistar a participantes y ganadores del evento, es llamativo, si recordamos lo señalado en la primera parte del presente capítulo, que, para los teatristas, los jurados no tengan un lugar central en los modos de comprender el premio: muchos desconocen por completo los criterios con que se eligen los jurados; tampoco recuerdan con exactitud quiénes componían la terna del año en que ganaron; la decisión final es entendida en algunos casos como un hecho ligado a la buena o mala suerte. A su vez, las quejas habituales sobre los criterios con que el jurado selecciona un elenco no impiden sostener, año a año, la participación en el evento. De este modo, las estrategias explícitas de construcción de legitimidad de la Fiesta bosquejadas antes están bastante dissociadas de cómo los actores construyen la relevancia del evento.

Si los despliegues discursivos de la organización de la Fiesta no son los que efectivizan que la premiación sea reconocida, entonces los factores que impulsan su legitimidad deberán buscarse en otro sitio. Sin quitar, obviamente, la importancia del rol de los jurados en el evento, es indispensable trascenderlos como figuras rectoras y ver el gran abanico de dimensiones y significados que tiene la Fiesta Provincial del Teatro para los propios teatristas de Tucumán.

Además, ser elegido por el jurado no sería suficiente para ser, luego, efectivamente reconocido. En este sentido, la selección de la Fiesta tiene un carácter parcial hasta tanto no existan otras prácticas donde los miembros de la comunidad reconozcan la validez de la decisión del jurado. En este sentido, Howard Becker sugiere preguntarse siempre *para quiénes* tal o cual elemento de una actividad es significativa y cuál no. Esta indagación, lejos de relativizar los hallazgos, los coloca en sus situaciones efectivas. Ya al referirse a los fumadores de marihuana, también Becker criticaba a quienes conciben las reglas sociales como una lista homogénea exterior a los sujetos, ya que, apenas uno se acerca al campo, se evidencia que esas reglas adquieren formas completamente distintas en la práctica. Para ello, aporta un ejemplo sugerido por Malinowski para demostrar que las reglas sólo se cumplen en tanto existan agentes que las pongan a funcionar (Becker, 2009: 142-143).

Del mismo modo, es erróneo creer que quienes pasaron por ciertos espacios o recibieron ciertos premios son ya *consagrados*, porque no vemos el espesor práctico e interactivo de cómo los agentes ponen en movimiento esos valores adquiridos. En este sentido, por ejemplo, un entrevistado afirmaba: “De las dos que se eligen, por lo general, con una estoy completamente de acuerdo”, subrayando que, al menos parcialmente, la Fiesta Provincial venía a refrendar una percepción propia. En otros casos, los entrevistados solamente recordaban las obras ganadoras que les habían interesado de forma personal e incluso antes de que se le otorgara el premio. Por último, algunos no podían nombrar ninguna obra premiada por la Fiesta.

Para comenzar este bosquejo, podemos observar tres testimonios que sintetizan varias de las ventajas o aspectos positivos que los teatristas le adjudican a la Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán:

Ganar la Fiesta Provincial te garantiza en general una cantidad de trabajo, te pagan caché, viajás, te pagan el pasaje, te trasladan la escenografía. Es algo que antes no teníamos. Eso es increíble.

(Héctor, 37 años. Entrevista realizada por el autor el 11 de octubre de 2016)



Cualquier premio que uno tenga una la posibilidad de ganarse, yo lo siento como una de las estrategias posibles de gestión que uno tiene. Es muy importante *que vos digas* que has tenido tantas nominaciones, que has ganado tales premios. Eso a la hora de aplicar para otras cosas te suma un montón y la gente no sabe cuánta *seriedad* tiene un premio, cuánta importancia tiene: entonces, *un premio es un premio*.

(Jorge, 40 años. Entrevista realizada por el autor el 10 de octubre de 2016)

Es una fiesta importante, porque hay un reconocimiento, tal vez el *único* o uno de los pocos que, así, del campo, destaca dos producciones y las financia. Entonces, por un lado, está la cuestión del *financiamiento*, que es un capital deseado, y por el otro lado está el *reconocimiento*, o sea, un jurado, que está legitimando a alguien.

(Pedro, 42 años. Entrevista personal con el autor, 26 de julio de 2017)

Es llamativo, en el primer testimonio, el gesto de enumerar las ventajas de la Fiesta –caché, pasaje, traslado de escenografía– como una posibilidad *laboral* que “antes no teníamos”. En este caso, se destaca el hecho de que la Fiesta, organizada por el INT, supone un *avance* para la comunidad de teatristas tucumanos en la medida que permite subvencionar funciones en territorios fuera de la provincia.

El segundo entrevistado destaca fundamentalmente el *uso* de la premiación en la presentación de sí como artista: como cualquier otro premio, el reconocimiento de la Fiesta Provincial sirve para facilitar las gestiones futuras del elenco. Su explicación, cabe señalar, hace de la Fiesta Provincial un premio más entre otros premios a los cuales eventualmente se podría acceder. Como decía English, en muchos ámbitos de la producción cultural los artistas pasan a *ser* ellos mismos el premio que han adquirido, como cuando se indica que en una película actúa “un ganador del Oscar” (English, 2005: 21), como si no hubiera otras formas disponibles en el campo para nominar el valor de una producción o de una compañía.

Además, el entrevistado es consciente de que “un premio es un premio”, sin importar su “seriedad”. Por lo tanto, en la presentación de sí de los artistas, al colocar todos los reconocimientos en una lista, no es posible vislumbrar los criterios de cada uno, la composición de los jurados, la cantidad de participantes u otros elementos que aporten más datos sobre qué implicó ganar tal o cual concurso. El premio se entiende como una estrategia de cotización de la obra para mejor insertarla en un mercado, con un público poco informado, para quienes la Fiesta Provincial o los Premios Artea son reconocimientos equivalentes e intercambiables, que solo valen según la cantidad de reconocimientos acumulados.

El tercer testimonio desliza que la Fiesta Provincial es “tal vez el único o uno de los pocos” reconocimientos disponibles en el ámbito local, motivo por el cual

desconfía de aquellos que se muestran indiferentes ante él. A diferencia de ámbitos como la producción audiovisual, literaria o musical, donde los soportes digitales y las reglamentaciones –en algunos casos– permiten que los artistas participen en concursos de gran variedad geográfica, el fuerte anclaje territorial del teatro hace muy difícil la participación de un elenco en un espacio que no sea el local, lo cual recorta muchísimo, en comparación con otros mundos del arte, el número de concursos disponibles para un artista.

En términos de economía de la cultura, el valor de los premios está fuertemente determinado por la cantidad y disponibilidad de los mismos en un campo. De este modo, en los artistas hiper-consagrados que tienen un elevado número de reconocimientos –por ejemplo, Michael Jackson había alcanzado en vida más de 200 premios– éstos experimentan un irremediable espiral inflacionario, que hace decrecer el valor particular de cada uno de ellos (English, 2005: 22). Ahora bien, en aquellos campos donde la disponibilidad y cantidad de premios es reducida, los pocos que existan alcanzarán un alto grado de cotización. Este es el caso de la actividad teatral en Tucumán, donde los únicos dos premios para las obras en cartelera –distinto es el caso de la dramaturgia– son los Premios Artea y la Fiesta Provincial del Teatro. Ahora bien, dadas las características de los Premios Artea señaladas anteriormente, la Fiesta organizada por el INT cobra un incontestable valor para los teatristas.

Desde la sociología de la evaluación artística, Philippa Chong<sup>30</sup> advierte que la economía de la evaluación de libros de ficción ha cambiado profundamente desde que proliferaron en las plataformas digitales las reseñas críticas de personas comunes, cuyas calificaciones, de forma creciente, han desplazado la centralidad que tradicionalmente tenían los críticos de los diarios en papel. Un fenómeno similar ocurre en el ámbito del cine, así como en otros objetos de consumo, donde la figura de los *influencers* ha cobrado un valor inédito. También en el mundo del teatro porteño, por ejemplo, el sitio web *Alternativa teatral* permite a los espectadores subir sus comentarios y calificaciones, aunque ciertamente no tenemos datos certeros acerca de los efectos de esta plataforma en la actividad.

Por su parte, en el ámbito tucumano, la valorización de las producciones teatrales mediante plataformas digitales parece ser bastante más restringida. Las

---

<sup>30</sup> Chong aún no publicó esta investigación. Algunos avances pueden encontrarse en su sitio web [www.philippachong.com](http://www.philippachong.com). Consultado el día 9 de marzo de 2018.

recomendaciones de obras no ocurren en sitios especializados, sino en redes sociales, por lo cual probablemente éstas no sean entendidas como valorizaciones objetivas<sup>31</sup>, sino más bien motivadas por el deseo de apoyar una producción por razones afectivas. En definitiva, la escasa presencia de circulación de valor y cotización de las obras mediante plataformas digitales, deja en manos de las jerarquías institucionalizadas de los jurados de la Fiesta una capacidad bastante importante de legitimar tal o cual producción, a diferencia de lo que ocurre actualmente en los casos de los libros de ficción o el cine.

Frente a aquellos que ven ventajas y posibilidades en la Fiesta Provincial, en otros casos se subrayan los aspectos negativos. Para ilustrar los ejes con que se impugna el evento, citaremos en extenso las palabras del director tucumano Carlos Alsina declaradas en el Suplemento Espectáculos del medio local donde se promocionaba la Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán en el año 2005:

“Hace más de 10 años que decidí no participar en la Fiesta del Teatro, porque creo que el ambiente de competición y desconfianza no les hace bien a las relaciones entre los colegas”, dijo el director Carlos Alsina.

El dramaturgo aclaró que no critica ni cuestiona a nadie, pero que se compite para ganar, “y eso genera la exacerbación de las vanidades”. “Duele ver que hay gente que va a ver cómo le va mal al otro, para ganar, y en realidad no se gana nada, sólo ir a otra provincia a representar la obra –añadió–. Se desvirtúa lo que debería ser un encuentro de intercambio y enriquecimiento mutuo, y no competencia”.

Otro punto con el que Alsina no está de acuerdo es con la fecha de la fiesta. “Se hace cuando la temporada está a pleno, y con precios de las entradas módicos. Eso afecta la producción en el mejor momento, y obliga a muchos actores a emigrar en busca de sustento, afirmó el director del grupo “El Pulmón”.

(Diario *La Gaceta*, 30 de agosto de 2005)

Carlos Alsina es uno de los pocos directores locales que desde hace tiempo han tomado la decisión de no participar. Sin embargo, no es casual que su decisión coincida con el hecho de que sea el único dramaturgo local en haber sido reconocido con un premio internacional en los años '90 –Premio Casa de las Américas de Dramaturgia (1997) –, lo que ocasionó que, de allí en más, sus obras fueran representadas, y él mismo fuera convocado a dirigir, fuera del ámbito nacional. En este sentido, cuando Alsina dice con desdén “no se gana nada, sólo ir a otra provincia a representar la obra”, habla de un territorio geográfico que, en su perspectiva, no valdría la pena conquistar, y que sí resulta valioso para los teatristas locales.

---

<sup>31</sup> Sobre el monitoreo y la ponderación de la *objetividad* en la evaluación artística, ver Chong (2013).

Como dice más arriba un entrevistado, la Fiesta Provincial es percibida habitualmente como el “único” premio disponible para la comunidad. En este sentido, siguiendo a English (2005: 25), Alsina no toma en cuenta su propia posición en el sistema a la hora de criticar la Fiesta. En la misma dirección, un teatrista señala:

No te la podés creer por haber ganado una Fiesta o ganado unos Premios Artea, en el interior del interior del interior, del sur del mundo, no te la podés creer si realmente tenés otras aspiraciones.

(Pedro, 42 años. Entrevista personal con el autor, 26 de julio de 2017)

En este caso, se percibe que el reconocimiento de la Fiesta, al fin y al cabo, es limitado en términos territoriales. En un mundo donde los flujos de producción y reconocimientos del ámbito cultural están cada vez más globalizados, no parecería pertinente darle mucha importancia a un premio que se restringe al ámbito provincial. Ahora bien, como señalábamos más arriba, el teatro es una actividad que se mueve por fuera de las plataformas digitales, y las posibilidades de ser premiado o figurar en escenarios fuera de los límites nacionales no son fáciles de conseguir. Ahora bien, ¿acaso los teatristas *deberían* “tener otras aspiraciones”? Efectivamente, en los mundos del arte, es un deseo habitual el de triunfar en las metrópolis donde la actividad es más abundante y desde donde se irradiarían los lenguajes prestigiosos.

Por otro lado, en la nota periodística, Carlos Alsina señala dos puntos más que habitualmente son esgrimidos contra la Fiesta. Por un lado, se plantea un argumento económico, ya que los bajos precios del evento afectarían la producción ordinaria<sup>32</sup>. Si bien esto es cierto, cabe remarcar que las Fiestas no duran más que dos semanas, lo cual al fin y al cabo es irrisorio en relación a la cantidad de fechas de la temporada anual. Además, en el caso particular de Alsina, la obligación de emigrar a otros sitios, más que una carga, es en su caso una ventaja económica, ya que asiduamente recibe subsidios para producir sus obras en Europa dada su notoriedad internacional. Por otra parte, el director puntualiza un elemento coincidente con varios entrevistados y sobre el cual cabe realizar una exploración pormenorizada: la Fiesta Provincial ocasiona un grado de *competencia* que va en contra de otros valores propios de la actividad.

---

<sup>32</sup> En el 2005, todavía las Fiestas se realizaban a finales de agosto, efectivamente en plena temporada. Desde el 2011 en adelante se han realizado a finales de noviembre, cuando la temporada teatral prácticamente ha terminado.

Ciertamente, el *ethos* de izquierda del teatro independiente que describía Mauro (2011) poco tiene que ver con la idea de competir. Al describir una ceremonia de premiación, una entrevistada señala:

Es un ambiente... lo he sentido como muy falso... lo sentí muy competitivo, como si todo el mundo se preparara para ese día, para que tu obra ganase la Fiesta Provincial del Teatro. Siento eso porque yo también lo viví, yo también decía “¡Ah! ¡Ganemos la Fiesta!” también era más pendeja yo (...) He visto que se critica mucho, ¿Me entendés? Esa cholulaje berreta donde no está puesto el deseo en que tu obra sea vista por el público, sino que está puesto en el deseo de ganar.

(Andrea, 29 años. Entrevista personal con el autor, 13 de septiembre de 2016)

Acá en Tucumán, bueno, en general el teatrista, es medio resentidón y jodido, pero también yo lo entiendo porque uno pone tanto de uno ahí, ¿No? Tanto de uno, que cuando no termina siendo lo que vos esperabas te sentís lastimado vos. Hay que empezar a controlar eso y a aprender.

(Roxana, 60 años. Entrevista personal con el autor, 12 de abril de 2017)

Siguiendo la metáfora de Deleuze y Guattari sobre el Estado como caja de resonancias (Abélès, Badaró; 2015: 36), en este caso, el Instituto Nacional del Teatro produce una situación particular, a saber, un escenario donde quienes son colegas de actividad o compañeros de facultad o de taller durante el resto del año, es decir, que mantienen vínculos laborales y afectivos importantes, en las semanas que dura la Fiesta Provincial del Teatro se transforman momentáneamente en competidores. “Es que nada... no dejan de ser gente con la que uno se cruza todo el tiempo” puntualiza un entrevistado. Ahora bien, bajo ningún punto de vista puede entenderse el afán de competencia como una fuerza externa a la comunidad teatral que es insuflada año a año por el INT. El Estado, como agente supra-estructural y organizador, sólo puede hacerse efectivo si pone a funcionar fuerzas que le preceden.

No obstante, al observar otros testimonios, vemos que “el intercambio y el enriquecimiento mutuo” que demandaba Alsina no está ausente en la Fiesta Provincial del Teatro si es que ésta ocurre bajo determinadas condiciones:

A veces pasaba mucho en la Fiesta del Teatro que, aunque yo no participaba, me gustaba ir a la entrega de premios y a la fiesta que se armaba después, que muchas veces ha sido un *bajón*, y otras veces ha sido muy *piola* el clima que se arma entre la comunidad. Yo creo que la comunidad teatral *era* políticamente activa, hemos logrado la Ley Provincial (de Teatro), hubo un momento en que esa práctica de búsqueda se condecía con una actividad militante en un punto o explícitamente... y ahora es (nombre de persona) publicando tres pelotudeces en Facebook (...) Yo me acuerdo haber ido a alguna asamblea de la comunidad teatral, antes al representante lo elegía la comunidad, ahora ni pelota. Bueno, ahora hay un concurso...

(Enrique, 30 años. Entrevista personal con el autor, 6 de enero de 2017)

Es interesante la conexión que establece el entrevistado entre su experiencia en las ceremonias de premiación y el activismo político que caracterizaba al teatro independiente años atrás. En este caso, el compromiso político de los teatristas operaba como el factor garante de que, a la hora de competir, el “clima” fuera “piola” y no ocasionara luego daños en la integración de la comunidad teatral. En este caso, el entrevistado conecta esa experiencia positiva de la Fiesta con el hecho, por ejemplo, de elegir al representante provincial del INT, algo que dejó de ocurrir desde hace unos años, al igual que con el tercer jurado. Este testimonio va en la misma dirección de nuestra interpretación, que observa en la Fiesta Provincial un proceso de creciente *estatalización* y dirigismo en un evento que solía estar en manos de los teatristas, antes de la creación del INT. La actividad política en la actualidad, según el testimonio citado, se restringiría solamente a la circulación de mensajes críticos por redes sociales.

En otros casos, frente a los entrevistados que señalan críticamente el hecho de que los jurados no expresen sus criterios con transparencia –como vimos en la primera sección de este capítulo–, algunos entrevistados valoran justamente cuando se hacen visibles los criterios de los evaluadores y se dan a conocer sus sugerencias. Al respecto, un entrevistado recuerda un momento puntual en que el INT realizó una publicación con reseñas de las obras ganadoras de las Fiestas Provinciales de la Región NOA. De este modo, señala que la Fiesta puede cobrar un valor especial cuando se da a conocer la opinión de los jurados:

Quedaron unos libritos re lindos con cada obra con una reseña, una mirada. Eso me parecía súper interesante. Entonces, me parece que cuando pasan así, las cosas tienen más argumentación, entonces *ahí el premio se vuelva más productivo* para el campo, porque vos ves algo y entendés una lógica de selección, una lógica de lo que se buscó, lo que se miró, podés *entender* algo más, podés perfeccionar para tu próxima vez.  
(Héctor, 37 años. Entrevista realizada por el autor el 11 de octubre de 2016)

Del mismo modo, las devoluciones que se hacen de las obras en las instancias Regional y Nacional también pueden ser significativas:

Nosotros con (nombre de la obra) hemos tenido una instancia de devolución (...) muy buena, y lo que nos han dicho como crítica ha sido una crítica efectivamente constructiva y yo estoy convencido de que efectivamente es por donde (nombre del director) tiene que trabajar. Nos han halagado el laburo, nos han dicho que el laburo era alucinante, nos tiró flores de las actuaciones, nos han dicho de todo, terminamos muy

felices esa devolución, y además hemos empezado así (gesto de nervios), vas así y cuando te empiezan a hablar bien te vas relajando  
(Manuel, 34 años. Entrevista personal con el autor, 27 de julio de 2017)

El entrevistado relataba este caso en contraste con una experiencia anterior, donde, durante las devoluciones en la Fiesta Nacional del evento, las críticas habían sido agresivas:

Vamos felices a Mendoza, hacemos una función para 900 personas en un teatro alucinante, que nos aplauden de pie, y al otro día vamos a la devolución y la devolución nos defenestra. (...) No era una devolución técnica. Ha sido totalmente homofóbica y nos han matado. (...) Nosotros nos hemos enfrentado al prejuicio y a toda esa mierda recién en esa Fiesta. Se hacía muy difícil porque tampoco nosotros podíamos... estábamos tan conmocionados por el ataque que no pudimos ni hablar.  
(Manuel, 34 años. Entrevista personal con el autor, 27 de julio de 2017)

En estos casos, las devoluciones de los jurados y los críticos son elementos que pueden ser activamente tomados por los teatristas, y de ese modo la Fiesta cobra un sentido mayor para los ganadores. Sin embargo, este tipo de información no está a disposición de los no seleccionados. Al respecto, recordemos las palabras de la directora del grupo Manojito de calles, citadas en el segundo capítulo, donde exigía al jurado que otorgue devoluciones de todos los trabajos.

#### **4.5.2 Ceremonias: un contrapunto entre la Fiesta Provincial y los Premios Artea**

Al igual que en otros momentos del análisis, es útil parangonar la Fiesta Provincial con los Premios Artea, en este caso no para deducir fuertes contrastes sino para caracterizar con mayor amplitud las experiencias y sentidos que emergen entre los teatristas en sus ceremonias de premiación. Ciertamente, la Fiesta Provincial del Teatro y los Premios Artea, al no escenificarse de la misma manera, ni ser organizados por las mismas instituciones, ni integrar a las mismas personas, ni fundar las mismas jerarquías, obviamente engendran muy diferentes formas de articulación entre los miembros de la comunidad teatral y de sus formas de auto-percibirse como colectivo.

Como dijimos más arriba, un rasgo central de la ceremonia de los Premios Artea, como decía un entrevistado más arriba, es que se “hace una fiesta como las fiestas de quince, digamos... compren la tarjeta, la cena y el bailongo” donde, como dice otro, van “todos arregladitos, camisa sexy, la camisa planchadita por primera



vez en el año”. Este carácter del premio es percibido de distintas maneras por los teatristas:

Desde hace unos años, alguna gente le critica la fiesta (a los Artea), que es como una fiesta de fin de año: van, se sacan fotos, juegan a que son los Oscars... a mí no me parece mal... bueno, yo nunca fui, quiero decir, no es que yo participo y por eso la defiendo, sino porque no me parece mal que vos tengas ganas de ponerte un súper vestido y disfrutar y comer y bailar con tus compañeros.

(Roxana, 60 años. Entrevista personal con el autor, 12 de abril de 2017)

En este sentido, mientras los participantes disfrutaban del evento, otros lo critican, porque a todas luces se aleja de uno de los principios atávicos del teatro independiente, que es su oposición a la ética de las industrias culturales, donde cobraría importancia lo superficial de los vestuarios y las fotos. También a la Fiesta Provincial una de las entrevistadas le achacaba fomentar el “cholulaje berreta”. En los Artea, la camisa que se plancha “por primera vez en el año” marca la distancia radical entre el vestuario utilizado en el premio y la ropa de fajina que día a día se muestra, por ejemplo, en los pasillos de la Facultad de Teatro o en un taller. Como señalaban Del Mármol, Magri y Sáez (2016), las condiciones precarias de trabajo y la oposición a las industrias culturales son un rasgo central en la auto-percepción de las actividades independientes, motivo por el cual, en este caso, los Premios Artea ciertamente inscriben en la actividad una manera que se opone a la tradición del teatro independiente tucumano. Por otra parte, el testimonio puntualiza que se juzga a los participantes de los Premios Artea por desear divertirse, lo que iría en contra del *ethos* sufriente ligado a la militancia de izquierda y anarquista del teatro independiente, motivo por el cual el teatro comercial, por ejemplo, es sistemáticamente excluido de las actividades ligadas al teatro independiente. Por último, una crítica común a varios entrevistados es el hecho de que deba pagarse una tarjeta, lo cual obviamente hace poco popular el evento.

En este sentido, en casi todas sus dimensiones los Premios Artea se alejan del *ethos* de izquierda del teatro independiente, siendo el gremio de la Asociación Argentina de Actores, quienes defenderían a los teatristas en tanto trabajadores, los que organizan el evento. A todas luces, las características de los Artea son casi en su totalidad paradójicas en relación a lo que se esperaría de quienes lo organizan.



Por su parte, en la ceremonia de premiación de la Fiesta Provincial, los participantes están todos de pie, esperando el premio y, a diferencia de los Artea, donde se cobra una tarjeta:

Ahí no hay que pagar, *vas*. Hay tanta cantidad de empanadas, tanta cantidad de vino, priorizás a la gente que ha participado en la Fiesta y si queda come el resto. Es una cosa mucho más social, más comunitaria, más de la celebración por la celebración, de juntarnos por juntarnos mismo.

(Victoria, 38 años. Entrevista personal con el autor el 13 de abril de 2017)

En cambio, en los Artea se advierte con más claridad cómo se escenifican y ponen a funcionar las jerarquías y redes de circulación que los teatristas tucumanos conocen previamente. Al respecto, es elocuente el testimonio de un joven actor que cuenta su primera vez en la ceremonia de premiación de los Premios Artea:

– Estábamos todos comiendo en la mesita, hablando entre nosotros... y ese “entre nosotros” es en tu grupo... porque, qué se yo, (nombre de la obra), esta es nuestra mesa. La otra obra está allá, la otra está allá y la otra está allá. Y eso está bien en términos de organización, digamos...

– ¿Pero no estaba tan bueno...?

– ¡A mí no me gustaba! Porque digo... Tucumán, vuelvo a decirte por quinta vez, nos conocemos todos. Se quiere instaurar la idea de la fiesta, de la comunidad teatral, del grupo, de la premiación comunitaria cenando todos juntos.

– Y eso parece ir como en contradicción, poner las mesas así separadas.

– Sí, en el detalle de la mesa (...). Yo me pongo a pensar, qué se yo, en el rugby: en el rugby son dos tiempos, se hacen cagar entre todos pero tienen el tercer tiempo donde se abrazan entre todos y comen juntos.

– Está buena la comparación.

– Claro, como que al teatro le falta el tercer tiempo, por así decirlo.

– Por lo que decís, es como que los Artea es una especie de tercer tiempo...

– No logrado.

(Renzo, 24 años. Entrevista personal con el autor, 14 de octubre de 2016)

Llama la atención la conexión entre los Premios Artea y un momento particular de las actividades deportivas: el “tercer tiempo”, el momento en el cual, después de un partido, los dos equipos de clubes distintos comen juntos sentados en una misma mesa. Mientras al inicio del tercer capítulo comparábamos el deporte y las artes por su carácter competitivo, acá el entrevistado enfatiza el carácter colectivo y comunitario de ambas.

En este punto, llegamos a uno de los problemas centrales que experimentan los teatristas durante la Fiesta y sobre el cual también a esta tesis le interesa indagar: ¿Es posible *competir* y construir *comunidad* en un mismo evento, casi al mismo tiempo, si son dos acciones opuestas? El rugby, según el entrevistado, demostraría

que sí lo es. Pero ¿hasta dónde es elástica la analogía entre el deporte y un mundo del arte? De hecho, el ‘tercer tiempo’ es una práctica de los equipos jóvenes de rugby que no juegan de forma profesional, por lo que ganar o perder no redundan sustantivamente en acumulación para la formación de una carrera. En cambio, en la Fiesta Provincial el hecho de ganar o perder se vive como una instancia crucial en vistas a cómo será la trayectoria futura. Es cierto, por otro lado, que las competencias deportivas profesionales también desarrollan momentos obligatorios donde los jugadores deben mostrar compañerismo. Por ello, aún en los campeonatos deportivos más consagradorios y competitivos, que otorgan los reconocimientos más codiciados, los jugadores, se ven obligados a saludarse antes y después del partido, tomarse fotografías juntos, intercambiarse camisetas, todas actitudes que, en muchos casos, descansan en iniciativa de los jugadores, pero en otros están estrictamente determinadas por el torneo.

La Fiesta Provincial del Teatro, en este sentido, no habilita ninguna práctica de este tipo. Como se observaba en un testimonio, la elección años atrás de un miembro del jurado por parte de los teatristas podía ser vivida como un momento para “verse las caras” y reconocerse entre sí en una situación horizontal. Por el contrario, actualmente en la Fiesta los teatristas sólo deben inscribirse y realizar su obra el día estipulado en el organigrama. La asistencia a la ceremonia de premiación, el único momento en que los teatristas pueden encontrarse, es opcional. A diferencia de las Fiestas Regional o Nacional, donde los teatristas comen en el mismo salón o asisten a jornadas de desmontaje de varias obras a la vez, en la Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán casi no hay momentos donde priorizar lo comunitario y la integración. Si bien es parte central del discurso de la organización de la Fiesta, ésta no habilita experiencias orientadas a tales fines.

En contraste, la fiesta de gala organizada por los Premios Artea, donde hay baile después de la entrega de premios, podría entenderse como la producción de una situación donde se habilita una sociabilidad no mediada por el afán de ganar. Sin embargo, si continuamos con el testimonio del entrevistado anterior, veremos que prácticamente toda la ceremonia, más allá de las situaciones puntuales de asignación de galardones, fue experimentada por él según juegos de distinción y jerarquización de figuras:

Tal vez está justificado lo del presentador para que anime, pero por qué él solito se tiene que bancar todas las papas cuando todos los que estamos ahí somos artistas y si vos a cualquiera le pedís que suba y diga algo, que recite una frase, si a mí me pedís que suba

y cante “Che sabés que a mí me han premiado por (nombre de la obra) che, subite y cantate una canción” ¡Yo lo hago! No creo que haya ningún actor o artista que te diga que no. O, tal vez, esto que vos me estás haciendo a mí, que es hermoso, lo de una entrevista. No te digo entrevistar, pero que suba, reciba el premio y (...) en vez de hacer la formalidad, “Bueno gracias, mamá, papá...”, que el entrevistador me diga “Che, ¿qué se siente haber hecho tu primera creación colectiva?” Y que comparta una idea, una reflexión en frente de todos.

(Renzo, 24 años. Entrevista personal con el autor, 14 de octubre de 2016)

En este punto, el entrevistado señala que, aunque todos sean artistas, no se da lugar para que cada uno muestre el arte que saben hacer. Los conductores de la ceremonia tienen un lugar privilegiado en este sentido, y los demás artistas están reducidos a figuras sensitivas que se emocionan por un premio y nada más. En este sentido, los Premios Artea son un engranaje en la experiencia teatral anual donde los asistentes van a observar una serie de figuras que han sido recientemente jerarquizadas –ya que los conductores, como dijimos, son jóvenes en vías de ascenso–, donde los neófitos no tienen lugares asignados para mostrar su arte.

Al mismo tiempo, es significativo que, en este punto de la entrevista, haga referencia a mi persona, en tanto entrevistador que lo reconoció como un teatrista legítimo para responder mis preguntas, a pesar de ser joven y escasamente consagrado. Mi rol como entrevistador equivaldría al de alguien que en el escenario de los Artea le pregunta sobre cómo construyó su obra.

¡Cómo logramos ese tercer tiempo! Bueno, comamos en comunidad, tal vez si hay mesas, no una mesa con nombre y apellido, tal vez una mesa larga donde yo estoy hablando con vos y yo puedo sentarme allá, que no pasa mucho. O qué sé yo, una parrilla comunitaria. Cada uno en su lugar, pero el hecho de ir a la parrilla y encontrarme con vos y cruzar un par de palabras ya es otra cosa. O que en la premiación te pidan una opinión... formal, informal digo, de tu experiencia, que contés. Además, nos conocemos todos, yo te puedo decir “Eh...” que contes “Eh, te has venido muy fachero para tu premiación. Está muy bien, un aplauso” y ya descontracturás! Ya generarás otra cosa.

(Renzo, 24 años. Entrevista personal con el autor, 14 de octubre de 2016)

Escenas como la mesa larga del ‘tercer tiempo’ que nivela a todos los jugadores, las mesas redondas que imponen límites a las interacciones entre teatristas, la circulación de figuras consagradas por espacios no consagrados son algunas escenas que permiten pensar los modos de integración y construcción de comunidad que habilitan o pueden imaginarse desde las premiaciones. Quizás en este entrevistado y en muchos teatristas se juega el mito de la integración social, un mito que no es privativo de la actividad independiente, sino de muchas concepciones incluso venidas de la sociología, como la clase social o el pueblo. Ciertamente, los

grupos sociales son jerarquizados y heterogéneos, sólo que hay situaciones donde estas características se vuelven más visibles que en otras.

El presente capítulo se ocupó de una dimensión central de las premiaciones y, a su vez, de uno de los interrogantes principales en los mundos del arte: la cuestión de la *legitimidad*, entendida como aquella creencia que garantiza la *autoridad* de una figura, una institución, un ritual. Para ello, se indagó la forma en que la Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán presenta a sus jurados ante la comunidad de teatristas. Se puso de relieve que, mientras algunas premiaciones tienen una política de opacar a sus jurados, otras los presentan explícitamente según ciertas estrategias. Entre los años 2002 y el 2017, la Fiesta Provincial siguió de forma sucesiva un criterio estamental, un criterio geográfico y un criterio profesional en las formas de presentar a sus jurados. En todos los casos, los jurados eran exhibidos como ternas heterogéneas, aunque conservaran cierta homogeneidad en otras dimensiones. Al respecto, se observó que las ternas raramente incluían actores y actrices en actividad y, de forma creciente, aparecen investigadores y universitarios con credenciales académicas. A su vez, en vistas a observar estos factores entre los teatristas, se puntualizó que efectivamente algunos valoraban la heterogeneidad geográfica o, por otro lado, percibían negativamente ciertos rasgos de homogeneidad.

Por otra parte, dados los límites de indagar exclusivamente las políticas de presentación de sí del evento para abordar la cuestión de la legitimidad, se analizaron las miradas, experiencias y sentimientos de los teatristas frente a la Fiesta Provincial del Teatro. En este punto, se destacaba la Fiesta como un avance político para los teatristas, por la oportunidad de dar a conocer su obra en otras provincias, así como el uso que luego cada elenco hace para presentarse a sí mismo y a su obra como portadores de un premio. Se observó positivamente además la posibilidad de que desde el evento se comuniquen las observaciones de los jurados a los elencos en vistas a hacer crecer el trabajo. Ahora bien, cabe recordar que al abordar el caso de Manojó de calles en el capítulo 2 se puso en evidencia que los grupos no premiados jamás reciben devoluciones, mientras los premiados sólo lo hacen ocasionalmente. De hecho, en las actas del jurado jamás aparecen las evaluaciones del jurado, sino sólo los nombres de de las obras ganadoras.

A los fines de poner de relieve la especificidad de la Fiesta, el capítulo realizó en dos apartados una comparación entre el evento en cuestión y los Premios Artea, percibidos como poco legítimos por varios entrevistados. Entre las características más

destacadas para argumentar la falta de legitimidad para premiar de los Artea se destacan: el escaso número de obras inscriptas; la proliferación de muchísimos premios, recibidos prácticamente por todas las obras inscriptas; la apertura de rubros en una actividad teatral donde no existen ese tipo de especializaciones; el estilo de ceremonia más cercano a la cultura de masas que al mundo del arte.

De este modo, probablemente la legitimidad de la Fiesta Provincial ocurra por presentar rasgos opuestos. Por un lado, la participación masiva parece provocar el efecto de que efectivamente *todo* el teatro tucumano compite allí. Luego, la inexistencia de rubros, la opción por premiar sólo las dos *mejores* obras, junto a la no entrega de devoluciones por parte de los jurados provoca que las decisiones de la Fiesta sean más difíciles de ser apeladas, ya que ella misma no declaró nada sobre las obras seleccionadas. Por último, a diferencia de los Artea, la ceremonia de la Fiesta Provincial ocupa un lugar marginal en relación al resto de las jornadas, y no asistir a la ceremonia no impide que un elenco sea seleccionado. Este contraste muestra también una dimensión que contribuye a la construcción de su legitimidad.

Los Premios Artea se caracterizan en gran medida por la reproducción social en tanto premian a figuras ya consagradas y conocidas en las ternas más importantes –Mejor Puesta y Mejor Director–, mientras la Fiesta Provincial, como se señaló en el capítulo 2, en muchos casos premia óperas primas de los directores. Al respecto es notorio el hecho de que la legitimidad se asocie más a un evento signado por la renovación y la ilegitimidad se asocie al evento donde se refrenden las jerarquías establecidas.

Por último, siguiendo el English (2005), el frenesí de los premios que caracteriza a los campos de producción cultural actual, junto a la escasez de los mismos en el ámbito teatral tucumano, conducen también a la alta valorización de la Fiesta Provincial del Teatro.

## Capítulo 5

### Conclusiones

#### 5.1 Algunos apuntes de reflexividad metodológica

De todas las secciones de la tesis, creo que las Conclusiones son el espacio adecuado donde ubicar las reflexiones de mi implicación como investigador, sobre todo porque, agrupadas al final, permiten resignificar el trayecto completo. Quizás llame la atención que en la Introducción haya anunciado mi vínculo estrecho con el campo y luego la escritura se esfuerce por desembarazarse de la primera persona. Al respecto, tomé conscientemente la decisión de neutralizarla. No tengo grandes supersticiones por un yo testigo y emocional. Más aún, habitualmente en mi experiencia como lector de ciencias sociales, percibo que es más lo que entorpece que lo que aporta de fidelidad a la verdad. No creo que ninguna interpretación de esta tesis esté falseada por la fría autoridad de la tercera persona. En todo caso, si así lo fuera, se deberá más a otros tipos de impericia analítica que a la aspiración a objetividad del estilo.

Como señalé en la Introducción, fui actor en una obra que participó y ganó el certamen que aquí estudio. Sin embargo, no asistí a la Facultad de Teatro y siempre entendí, no sin incomodidad, que mi vínculo con la actividad no era de la intensidad que tenían los teatristas profesionales. Luego de esta obra, no volví a participar en otra, abocándome a otras actividades. En el año 2015, llegué a Buenos Aires, y apenas hube definido el tema de mi tesis de maestría, me entendí a mí mismo como un “ex-nativo” del campo. Para mí, era una condición de gran conveniencia: mi condición de “ex” sostendría la distancia de objetivación, y mi condición de nativo me otorgaba todavía un gran número de contactos y el acceso a los espacios restringidos para los afuerinos. Puesta así, mi posición era ideal, y podría activar cualquiera de mis dos facetas en cuanto la situación me lo demandara. Afortunadamente, las cosas no fueron tan sencillas ni transparentes. Los dos

segmentos que integran la categoría “ex-nativo” despertaron dudas, dificultades y la exigencia pensar más adecuadamente mi lugar en la investigación.

Durante la cursada de la maestría, asistí en el IDAES a una serie de clases<sup>33</sup> que pusieron en crisis una creencia que yo ingenuamente había adquirido, y que circula en una porción importante de las ciencias sociales: cuanto más nativo se es, mejor. Entre las investigaciones donde “volverse nativo” es un imperativo que redundaría positivamente en el trabajo de campo, son conocidas la etnografía de Philippe Bourgois entre vendedores de droga, o el trabajo de Loïc Wacquant, que se transforma en un boxeador y compite en sus torneos. Recuerdo bien el rechazo que me provocó la lectura del primer texto, ya que –más allá de otros problemas– percibía que el hecho de que el etnógrafo fuera parte de los grupos estudiados se utilizaba más *retórica* que *empíricamente* como garantía de veracidad. Muchas afirmaciones de Bourgois, por ejemplo, pasaban a aceptarse porque, junto a ella, se narraban situaciones de tal violencia vividas por el investigador, que el efecto de verdad era provocado más por la solidaridad del lector con el autor, que por un procedimiento de correlación entre evidencia e interpretaciones.

Más adelante, vería que volverse nativo no suponía solamente problemas retóricos en la escritura final, sino también dificultades durante la recolección de datos. En un seminario, entré en contacto con *Small Town in Mass Society* (2000) de Arthur Vidich y Joseph Bensman, una fascinante etnografía heredera de los *community studies* realizada en los años '50 en un pequeño pueblo de los Estados Unidos. Además de la exposición de los datos, las interpretaciones y conclusiones, los autores le dedican un extenso apartado a la reflexividad metodológica y los problemas en torno a la escritura y publicación del texto final.

Vidich y Bensman señalan que volverse nativo no es, bajo ningún punto de vista, una estrategia metodológica deseable. Su posición puede sintetizarse en tres argumentos principales. Si el observador se propone contactarse con el espectro más completo posible de actores sociales, entonces deberá apropiarse de diferentes estándares de la vida social de ese campo, no según sus propios principios éticos, sino de acuerdo a los datos a los que quiere acceder. Por lo tanto, el observador debe cuidarse de que los nativos no lo vean como adherido a uno u otro segmento social

---

<sup>33</sup> Agradezco especialmente a Luisina Perelmiter y Gabriel D. Noel, docentes del IDAES, en cuyas clases tuvimos un espacio donde debatir a fondo el rol del investigador y, en particular, el problema metodológico que constituye el impulso de volverse nativo.

del grupo. A su vez, es fundamental que el investigador pueda llevar a fondo la ingenuidad de sus preguntas, algo que no podrá hacer en caso de que pase a ser visto como un nativo, ya que este tipo de interrogantes serán vistos con suspicacia por sus informantes. Por último, si es acaso la búsqueda de experiencias genuinas la que impulsa al investigador a volverse nativo, la tarea de objetivar luego estas experiencias será bastante difícil y de ningún modo una traducción automática. En ese caso, es para los autores mucho más conveniente aliarse con un informante que pueda dar cuenta de esas experiencias y traducirlas al lenguaje del observador (Vidich, Bensman; 2000: 349-358).

Si bien mi condición de ex-nativo, en algunos casos, facilitó el acceso al campo, en otros, tengo que admitir que verdaderamente entorpeció la recolección de datos. Para muchos de mis informantes, yo era un ex-miembro de un taller en particular de Tucumán. Fuera ese u otro espacio, al haber ocupado una posición en la actividad, me resultaba difícil jugar a adscribirme a otros segmentos de la misma, o apropiarme de otros estándares para obtener datos, ya que, al haber pertenecido a un taller, antes de cualquier intercambio, mis interlocutores me asignaban una serie de valores o de ideas de las cuales yo no podía despegarme. Si bien es cierto que cualquier investigación cualitativa corre el mismo destino, donde los sujetos les asignan sentidos a los investigadores, ciertamente la condición de nativo hace que esos sentidos sean bastante más difíciles de desestabilizar o manipular intencionadamente.

Por otra parte, al compartir mis observaciones etnográficas con una tesista, me señaló extrañada algunas preguntas obvias que yo no había hecho a los presentes durante una situación observada. En ese momento, advertí que, al haber formado parte de la actividad, las preguntas obvias me estaban vedadas o, más aún, era yo mismo quien no me las permitía. Le expliqué que haber preguntado eso hubiera despertado el rechazo o la suspicacia del informante. Sin embargo, en alguna medida eso era una suposición mía, no comprobada. En realidad, era yo mismo quien había descartado algunas preguntas por considerarlas obvias o ingenuas, porque yo mismo tenía ya una posible respuesta. Efectivamente, mi condición de ex-nativo había teñido la situación de recolección de datos mucho más de lo que hubiera pensado.

Por último, también resignifiqué mi etnografía a la luz del tercer argumento de Vidich y Bensman: ¿las experiencias vividas como un nativo pueden objetivarse y volverse datos? Si bien en mi trabajo de campo, a diferencia del de Bourgois, no



habían armas, redadas policiales o amenazas directas del jefe de una red de narcotráfico, las situaciones de intensidad aparecieron en varias ocasiones y decidí conscientemente que no era lícito transformar en dato experiencias que me afectaban en lo personal y pudieran contrabandearse al terreno de la demostración empírica por la fuerza emocional que ostentaban, o porque mis saberes como nativo las acreditaran.

Esto ocurrió, sobre todo, cuando etnografié la ceremonia de premiación de la Fiesta Provincial del Teatro. Al anunciarse las obras ganadoras, algunas personas gritaron, los grupos ganadores festejaron, pero prácticamente nadie aplaudió. Todo esto no ocurría en el vacío, sino atravesado por mi sensación de dolor de que nadie estuviera celebrando la decisión del jurado, ya que uno de los grupos seleccionados eran un elenco donde todos eran amigos míos. La percepción había sido tan momentánea y personal que decidí que no podía convertirla de un plumazo en un dato. Creo que, de haberlo hecho, habría abonado mejor mis interpretaciones sobre la competitividad en la Fiesta y el rechazo hacia el triunfo de los demás. Sobre todo, jugando con la pluma, podría haber ofrecido a los lectores una escena que, si no demostrativa, al menos tenía una fuerza ilustrativa de la competitividad. Mi experiencia del momento en que se entregó el reconocimiento, ¿fue, lo que se dice, una experiencia *genuina*? Además ¿cómo pedirle luego al nativo que me tradujera su experiencia, si el nativo con el que compartí el momento sabe que yo también hablo o en algún momento hablé su lenguaje?

Sin duda, muchos de estos problemas tienen que ver con que mi formación en método etnográfico no es tan sólida, y la transformación del material etnográfico en un dato empírico no me resultó una tarea sencilla. Ubicándonos en la primera parte de la noción de ex-nativo, el trabajo de campo me devolvía que mi condición de “ex” era, al menos, cuestionable. Efectivamente, muchas de las cosas que ocurrían me seguían afectando emocionalmente. Creo que hay una diferencia sustantiva en aquellos casos en que los datos emergen del autoanálisis, y no un etnografía donde, desde una posición semi-nativa, las propias experiencias se vuelven parte del objeto. Por ejemplo, las reflexiones de Betsy Lucal (1999) sobre las confusiones que provoca su propio cuerpo al vivir en el límite de la dicotomía sexo-genérica constituye una escritura de autoanálisis en primera persona donde la emotividad del yo produce datos verdaderamente asombrosos, que difícilmente otras metodologías

lo ofrezcan. En mi caso, quedará en el tintero como un aprendizaje metodológico para trabajar en el futuro.

De este modo, no veo muchas diferencias entre *ser* nativo y *volverse* nativo. En ambos casos, ser percibido como alguien que integra de algún modo la economía de valores de un grupo, o bien pone alerta a los nativos frente al investigador, o bien, cuando el investigador es percibido como un aliado, los informantes se regodean relatando lo que, presuntamente, todos quieren escuchar. Por eso, como conclusión de esta experiencia de investigación, al menos, ser o volverse nativo no son opciones aconsejables. Esto no significa, cabe aclarar, que no crea firmemente en la veracidad de cada una de las interpretaciones y argumentos que se proponen en esta tesis. Sin embargo, no sería honesto pasar por alto estas reflexiones.

Al mismo tiempo, sería cínico de mi parte no admitir que el hecho de haber tomado clases de teatro, actuado en una obra, colaborado en experiencias de dirección y enseñanza de actuación, así como verme intensamente rodeado de teatristas amigos con quienes vi, estudié y discutí sobre teatro me dio un conocimiento inestimable sobre el lenguaje teatral y una comprensión detallada – aunque sin duda limitada– de la experiencia de estar en un escenario. Estos saberes, provenientes de mi condición nativa, sin duda, me permitieron agudizar algunas interpretaciones y entender rápidamente el vocabulario nuclear de los nativos.

Al mismo tiempo, a pesar de que hace casi tres años que no actúo, mi pasión como espectador de teatro sigue prácticamente intacta. Esto significa, en pocas palabras, que cuando voy al teatro experimento altos grados de placer o de decepción, me conmuevo profundamente, lloro, me río a carcajadas, y cuando veo una obra que no me gusta, salgo furioso de la sala. En otras palabras, mantengo una relación *pasional* con el teatro, la cual me lleva, en mi vida personal, a dividir el mundo entre obras *buenas* y obras *malas*. Objetivar esta percepción fue una de las primeras tareas que mi directora me sugirió encarar. Mirando hacia atrás, parece una tarea obvia. Sin embargo, en ese momento yo no lo veía así.

De todas maneras, jamás diría que la pasión fue un estorbo para la investigación. Al contrario, creo que es esa pasión la que me hizo sospechar, antes de leer a Heinich o Lahire, que el énfasis que Bourdieu ponía en el afán de distinción de los artistas era un juicio reduccionista: tenía que haber algo más. Al mismo tiempo, me volvió permeable a tomar la centralidad que Becker le da al *placer* en los fumadores de marihuana para, yo también, colocarlo como un factor que sí o sí debe

tenerse en cuenta cuando explicamos por qué las personas hacemos lo que hacemos. Si bien esta dimensión no fue exhaustivamente analizada en este trabajo, creo que es necesario que el placer de estar en el escenario, de conectar con los espectadores y de sentirse reconocido por un trabajo no sean entendidos, en la sociología del arte, como motivos que tornen ingenua la investigación.

## 5.2 Conclusiones finales

El recorte estratégico del objeto de estudio de esta investigación permite observar, fundamentalmente, cuatro elementos: por un lado, la relación entre las instituciones del Estado y un arte independiente en la dimensión que parece más propia y donde más le valdría reclamar su autonomía, como son las prácticas de reconocimiento artístico; por otro lado, los juegos de poder entre figuras de autoridad nacionales, jerarquías locales y teatristas emergentes; en tercer lugar, el carácter multidimensional de una premiación artística como evento y como práctica social, donde la acción de distinguir una figura tiene implicancias mayores, que en algunos casos trascienden incluso la cuestión misma del reconocimiento; por último, el problema de la legitimidad puesto en acción durante un evento de premiación.

Esta investigación descarta otras acciones del Estado –subsidios, leyes de teatro, entidades estatales que producen teatro, organigramas institucionales, reglamentaciones municipales– para enfocarse, en particular, en una práctica de premiación, ya que la administración de reconocimiento y la legitimidad son dimensiones donde una actividad que se autodenomina independiente no esperaría *a priori* la asistencia o intromisión de las instituciones del Estado. Paradójicamente, la Fiesta Provincial del Teatro tiene un gran afluente de participantes. Siendo en sus inicios un evento organizado por los propios teatristas en las provincias, con la sanción de la Ley Nacional del Teatro en 1997, es el Instituto Nacional del Teatro quien la gestiona anualmente de manera regular en cada sitio del territorio nacional.

El trabajo demostró que la Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán tiene la capacidad de poner momentáneamente en suspenso las jerarquías locales del teatro independiente tucumano en vistas a otorgar reconocimiento a teatristas jóvenes debutantes y/o emergentes. Al mismo tiempo, las estéticas valoradas en la Fiesta se caracterizan por la experimentación narrativa frente a la tradición realista, la ruptura del espacio tradicional del teatro a la italiana y una dramaturgia característica del

teatro pos-dramático más ligada a la poética de la actuación y la dirección que a la autoría dramaturgica. Por otra parte, las decisiones de los jurados dejan fuera de la selección otras prácticas teatrales como el realismo, el humor popular y el teatro de la crueldad. Según esta caracterización, la Fiesta Provincial produce situaciones de *innovación* en el campo artístico, al reconocer nuevas figuras, y, al mismo tiempo, de *reproducción*, al excluir las estéticas que ya en el ámbito del teatro independiente, en muchos casos, han perdido la batalla por el prestigio.

Por otra parte, medir los efectos de una premiación del Estado en el ámbito del teatro independiente obliga a revisar las representaciones que habitualmente los académicos mantienen sobre las artes independientes en general, al aceptar sin más la autonomía de la actividad frente a otras instituciones. En este sentido, es necesario indagar los vínculos entre las artes y el Estado a la luz de investigaciones empíricas que pongan de relieve la circulación de personas entre ambos espacios, así como las políticas oficiales orientadas exclusivamente a este sector.

El segundo capítulo, inspirado en la concepción de Howard Becker (1982) de mundos del arte, propone el concepto de *competencias cooperativas* para dar cuenta de todas las acciones y trabajos humanos que ocurren coordinadamente en la Fiesta Provincial del Teatro. De este modo, se abandona el análisis de los efectos más uniformes y generales que el evento provoca para observar las experiencias y las acciones de los teatristas, las salas y el público como partes integrales de la práctica de premiación.

Al respecto, se señalan una serie de acciones e intervenciones tendientes a subrayar la importancia de la participación de los teatristas en el evento. Incluso desde la organización de la Fiesta, los teatristas son presentados como piezas centrales para enfatizar la importancia de la competencia. Su inscripción es necesaria para que haya quien compita, pero también operan como figuras que revisten al evento de legitimidad por su cercanía con el resto de los teatristas. De este modo, la presencia de tales o cuales jurados, por sí solos, no garantizan la creencia si no están también los destacados locales dispuestos a participar.

El análisis de la composición y las acciones del público que asiste a las funciones del evento arrojan luz sobre un actor habitualmente invisible en los estudios sobre teatro. Las observaciones etnográficas sugieren la composición homogénea de los asistentes, donde el vínculo afectivo con la actividad o con los teatristas de esa función garantiza la intensidad con la que se busca conseguir

entradas y ver varias obras pese a problemas organizativos del evento. Por otra parte, se argumentó que durante la Fiesta Provincial del Teatro se produce una situación inédita en otros momentos del año, que consiste en la circulación de un público destacado por salas a las que éste no está habituado, es decir, figuras consagradas del teatro local asistan a ver obras que en otras ocasiones del año no se lo permitirían. Esto provoca que la sola participación en el evento sea entendida por los teatristas como una instancia de reconocimiento artístico. El Estado es, en este caso, un agente habilitador, de un modo un tanto indirecto, de circulaciones no previstas por las dinámicas autónomas de los vínculos entre elencos de la actividad independiente. El rol del Estado trasciende el otorgamiento de subsidios, incluso las prácticas de reconocimiento, al habilitar con una de sus políticas que los teatristas puedan tramar otros vínculos en el breve periodo que dura la Fiesta.

Por otra parte, si bien la asistencia de figuras reconocidas conduce a caracterizar el circuito de la Fiesta como propio del *campo de producción restringida* en términos de Bourdieu, la conexión afectiva a la actividad observada en gran parte del público permite matizar esta categoría. Efectivamente, los espectadores están bastante ligados al teatro, algunos por estar en actividad y otros por asistir a talleres. Ahora bien, existe un importante componente pasional y emocional en la asistencia al evento, además del impulso por efectuar un “reconocimiento propiamente cultural” ligado a la definición bourdiana. En este sentido, el público de la Fiesta se acerca más al que Moguillansky y Papalini (2017) recuperaban del estudio de Benzecry sobre fanáticos de ópera, que a un espectador suspicaz interesado exclusivamente en la distinción.

El objetivo del cuarto capítulo es comprender cómo se construye la *legitimidad* de la Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán, tanto en las acciones que realiza el evento dirigidas a la comunidad teatral local, como en las miradas y experiencias de los teatristas que participan. Para la primera dimensión de este objetivo, se observó la forma en que el evento ha presentado las ternas de jurados, sobre las cuales recae el poder decisorio de seleccionar las dos obras premiadas. Desde el año 2002 hasta el presente, los jurados fueron presentados a los participantes según distintos criterios: la heterogeneidad estamental, geográfica y de trayectoria son los tres modelos sucesivos con que el evento busca legitimar a sus jurados en los programas de mano. Sin embargo, estas formas de heterogeneidad encubren una composición fuertemente homogénea de los jurados. Las exclusiones más evidentes son las de teatristas que se

dedican a la actuación, y no a la dirección, y la de aquellos que no son universitarios. Al mismo tiempo, la posibilidad de que los participantes o el Ente de Cultura de la Provincia eligieran un jurado desapareció a mediados de los 2000, ocasionando que la elección de los tres miembros corra por cuenta exclusiva de la representación provincial del INT. Crecientemente los jurados son miembros concursados del INT, lo que provoca un hermetismo que asegura la conservación del poder y el eventual armado de una elite nacional de teatristas que, desde el Estado, orienten los reconocimientos. A su vez, los criterios de exclusión mencionados no son nada nuevos en el ámbito del teatro independiente, sobre todo la consideración de los actores y actrices como seres no habilitados a ser evaluadores.

Este panorama invita a investigar en profundidad, en búsquedas futuras, cuáles son los perfiles más habituales de los miembros del jurado, no sólo en Tucumán, sino en el resto de las provincias, en cuanto a género, edad, formación académica, rol que cumple en la actividad, entre otros. A su vez, dicha caracterización debe realizarse con un carácter diacrónico para delimitar las transformaciones y tendencias de la selección de jurados en el seno del INT.

En distintos momentos de esta tesis se recupera en gran medida el proyecto de Pierre Bourdieu, al ubicar en el centro de la sociología del arte las preguntas por los efectos generales del premio, la lógica de su reproducción, así como el problema de la legitimidad y el reconocimiento artístico. Sin embargo, el análisis pretendió apropiarse también de las críticas y matices señalados en el primer capítulo. Por este motivo, en el capítulo dos se caracterizaron tanto las estéticas premiadas como aquellas que en el campo parecen marginales y poco significativas, apartándose de una sociología del arte que sólo mire a los consagrados (Lahire, 2005). De este modo, lejos de refrendar el prestigio de los destacados, se buscó señalar las lógicas y circuitos que existen por fuera de la Fiesta Provincial en tanto centro de irradiación de prestigio.

El análisis de la composición de los jurados, junto al relativo desconocimiento que los teatristas tienen al respecto, le da la razón a Bourdieu cuando señala que los campos se caracterizan por la producción de la creencia basada en el desconocimiento colectivo. En otras palabras, no son los jurados, ni los editores, ni los galeristas por sí mismos quienes legitiman sus decisiones, sino que es toda la lógica del campo la que produce la eficacia simbólica de esos reconocimientos. En el caso de los jurados, es evidente que la estructura de cómo son dispuestos frente a la

comunidad tiene una eficacia mucho mayor que los agentes individuales. Sólo en contados casos el hecho de que venga tal o cual jurado a la Fiesta es un factor significativo. Mucho más habitual es la comprensión de los jurados como un todo objetivado con capacidad de decisión.

Resulta de gran interés poner de relieve las relaciones de poder en un evento de premiación y observar las capacidades de agencia de una población que habitualmente es inscripta entre los dominantes, como es el caso de los artistas. Un problema habitual en los estudios sobre culturas populares es que interpretan la agencia como una acción contra-hegemónica pura sin tener en cuenta que estas posibilidades están determinadas por caracteres posicionales previos de los agentes en el tejido social. El descrédito acérrimo de entender las prácticas sociales como previamente estructuradas conduce a que cualquier acción, por poco novedosa que sea, se interprete como contra-hegemónica, sin advertir que esa misma acción, en una escala local, pueda ser reproductora de otras prácticas de dominación.

En el caso estudiado, algunos sectores de las jerarquías locales del teatro tucumano se ven vulnerables en el marco de la Fiesta, tanto por el ingreso al ámbito local de jurados foráneos, como por la incidencia del INT en la organización de un evento en sus propias salas, con reglas que escapan a la autonomía con la que se conducen el resto del año. En otro sentido, el ingreso a finales de cada año de la Fiesta Provincial en la actividad teatral redundaba positivamente para las camadas jóvenes de teatro local frente a los directores de sala, dominantes en la organización cotidiana de la actividad, y los abanderados del realismo, dominantes en la formación universitaria. El Estado se plantea como un agente que permite el empoderamiento y la puesta en cuestión de estas jerarquías locales, sosteniendo, sin embargo, otras lógicas dominantes también en el propio teatro local, como ser por ejemplo, la primacía del teatro pos-dramático sobre el humor popular.

Del mismo modo, en la segunda sección del cuarto capítulo se plantea la pregunta por la legitimidad con un enfoque más interaccionista, en tanto el análisis se detiene a observar la mirada de los participantes. Varios teatristas señalaron las posibilidades que ofrece el evento para hacer crecer y difundir los trabajos. Sin embargo, en muchos casos se señaló la competencia y la falta de integración que provoca la Fiesta como un problema para los teatristas. Al respecto, era elocuente la metáfora que sugería un entrevistado sobre el “tercer tiempo”: los teatristas acuerdan con la competición y los deseos de ser reconocidos, pero estas experiencias se viven



de forma contradictoria en la medida que difícilmente pueden aunarse con otros la cooperación que caracterizaría a la actividad en otros momentos del año.

La Fiesta cristaliza así una lógica de competencia que suscita el rechazo de muchos teatristas, habituados a lógicas de compañerismo o amistad en otros momentos del año. No obstante, el *ethos* de competencia no es inyectado por el Estado como una fuerza exógena, sino que éste, en gran medida, se limita a poner a funcionar un tipo de vinculación latente de la actividad. Algunos testimonios apuntaban a que la politización que previamente tenía la actividad mitigaba los efectos individualistas o no sociales que podía traer la lógica competitiva de la Fiesta. De este modo, la coexistencia conflictiva entre el compañerismo, por un lado, y la lógica de la competencia, por otro, se constituye en la disyuntiva nodal con que la Fiesta Provincial es experimentada.

Esta tesis argumentó a favor de la creciente *estatalización* de la Fiesta Provincial del Teatro, tanto en lo que concierne a la selección de jurados, como a su objetivo de garantizar el derecho a la cultura a un público general, excluyendo de sus selecciones formas teatrales muy experimentales o que no redundarían en ningún tipo de salto cultural para los espectadores, como el teatro de humor. Este carácter contrasta con situaciones históricas iniciales del evento, donde los elencos tenían preponderancia en la organización del mismo. Además, se desplegaron algunas lecturas desde el concepto de *normalización* de Foucault, para dar cuenta de instancias en las que el Estado habilita la producción y localización de contenidos disidentes, pero circunscriptos a reglas que lo vaciaban de factores desestabilizadores, como en el caso del teatro de Manojó de calles. No obstante, el análisis pormenorizado de un evento oficial invita a pensar qué habilitaciones y qué potencias existen para los teatristas en una política pública cuya jurisdicción es la creatividad artística. En este sentido, los jóvenes premiados que disponen de un reconocimiento como plataforma de lanzamiento de su trayectoria es quizás el caso más patente de una habilitación, aunque, sin duda, existan muchos otros puntos del trabajo que invitan a imaginar formas de agencia en el marco de la Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán.

Por ello, para finalizar, resulta interesante mencionar una sugerente reflexión de la pedagoga argentina Flavia Terigi. En una conferencia dirigida a docentes de nivel primario y secundario, señaló que la escuela se funda sobre una acción verdaderamente absurda: reúne a una treintena de personas en un aula, a unas



cuatrocientas personas en el edificio de una institución, y a miles de niños y jóvenes en su sistema para, luego, ponerlos a trabajar y evaluar a cada uno de ellos como individuos, por separado. En otras palabras, la escuela produce varias formas de colectividad llenas de potencial, y luego no las aprovecha. Entonces, Terigi invitaba a los docentes a pensar ¿Qué pasaría si se aprovechara ese inédito colectivo que son las escuelas para, por ejemplo, debatir temáticas urgentes, realizar acciones con incidencia extra-escolar, fortalecer formas grupales éticamente innovadoras? ¿Cuáles son los potenciales que funda la escuela como formación de colectivos, y de los cuales no se está sacando provecho? La observación de Terigi puede trasladarse sin muchas mediaciones a la Fiesta Provincial del Teatro: ¿Qué acciones, situaciones, marcos de sociabilidad podrían inventarse en un evento donde, como pocos en el año, se reúnen tantos teatristas y las potencias dadas por el colectivo son apenas aprovechadas?

## Bibliografía

- Abélès, Marc; Badaró, Máximo (2015) *Los encantos del poder. Desafíos de la antropología política*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Aisemberg, Alicia; Salzman, Isidro (1999) “El festival internacional de 1999: el peso del pasado y las expectativas futuras”. Entrevista. *Revista Teatro XXI*, Año V, N° 8. Pp 42-47.
- Anduaga Berrotaran, Uxoá (2011) “La risa (no) redentora. Ensayo sobre el humor y la construcción de la realidad social”. *Telón de fondo*, N° 14, Diciembre.
- Aristóteles (1974), *Poética*. Gredos, Madrid.
- Aristóteles (2004), *Retórica*, Buenos Aires, Andrómeda. (Libro III).
- Bartís, Ricardo (2003) *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires, Atuel.
- Battezzati, Santiago (2017) “Histriónicos y emocionales: dos formas de composición en el teatro de Buenos Aires”. *Estudios de teoría literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*. Año 6, N°11.
- Bayardo, Rubens (2001) “Cultura, artes y gestión cultural. La profesionalización de la gestión cultural”, trabajo presentado a las III Jornadas de Investigación del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, FFyL, UBA. Disponible en: [www.leedor.com](http://www.leedor.com).
- Bayardo, Rubens (2008) “El maldito centralismo” en *Buenos Aires y las provincias: la República partida*. Edición especial. Buenos Aires, *Revista Ñ*, n° 257.
- Bayardo, Rubens (2010) “Luces y sombras de las políticas culturales para el teatro en Argentina”. *Revista Memorias del Teatro*, N° 6, Cali, Colombia.
- Becker, Howard (1982) *Art Worlds*. University of California Press, Los Angeles.
- Becker, Howard (2009) “El poder de la inercia” *Apuntes de investigación del CECYP*. N° 15. Pp 99-111.
- Becker, Howard (2009) *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Becker, Howard (2014) *Trucos del oficio. Cómo conducir su investigación en ciencias sociales*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Becker, Howard; Faulkner, Robert; Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (2006) *Art from start to finish. Jazz, Painting, Writing and other Improvisations*. The University of Chicago Press.

Beljean, Stefan; Chong, Philippa; Lamont, Michèle (2016) "A post-Bourdieusian sociology of valuation and evaluation for the field of cultural production" en Hanquinet, Laurie; Savage, Mike (eds) *Routledge International Handbook of the Sociology of Art and Culture*. Routledge. Pp. 38-48.

Bencosme Zayas, José Emilio (2016) "Política cultural del Estado dominicano: el teatro y las industrias culturales" en Nilson Barboza de Souza, Alfonso et al. *Concurso de ensayos sobre teatro*, CELCIT 40 aniversario. Buenos Aires, Instituto Nacional de Teatro.

Benveniste, Émile (1995) "El aparato formal de la enunciación", en *Problemas de lingüística general II*, México, Siglo XXI.

Bernachi, Diego (2013) "Procesos de hibridación en el campo teatral tucumano: *Fiesta 5 – La cena*" *Revista El Umbral*. N°1, Pp. 115-125.

Boix, Ornela Alejandra (2013) *Sellos emergentes en La Plata. Nuevas configuraciones de los mundos de la música*. Tesis de posgrado. UNLP-FaHCE. Disponible en [www.memoria.fahce.unlp.edu.ar](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar). Consultado el 24-05-2017.

Bourdieu, Pierre (1978) "Campo intelectual y proyecto creador" en *Problemas del estructuralismo*. México, Siglo XXI.

Bourdieu, Pierre (1990) "Algunas propiedades de los campos" en *Sociología y cultura*. Grijalbo, México.

Bourdieu, Pierre (1993) *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Columbia University Press.

Bourdieu, Pierre (1995) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama, Barcelona.

Bourdieu, Pierre (2010) "El mercado de los bienes simbólicos" en *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires. Siglo XXI.

Bourgois, Philippe (2010) *En busca de respeto. Vendiendo crack en Harlem*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Catalán, Alejandro (27-07-2007): "El actor como escenario", Blog de Alejandro Catalán: [www.alecatalán.blogspot.com.ar](http://www.alecatalán.blogspot.com.ar). Consultado el 4-06-2017.

Chong, Phillipa (2013) "Legitimate judgment in art, the scientific world reversed? Maintaining critical distance in evaluation". *Social Studies of Science*, Vol. 43, April. Pp 265-281.

Daulte, Javier (28-10-2011) (entrevista realizada por Diego Manso): "El teatro tiene que ser inservible", Buenos Aires, *Revista Ñ*.

De Valck, Marijke; Soeteman, Mimi (2010): “‘And the winner is...’ What happens behind the scenes of film festival competitions”, *International Journal of cultural studies*. Vol. 13 (3). Pp 290-307.

Del Mármol; Mariana (2016): *Una corporalidad expandida. Cuerpo y afectividad en la formación de los actores y actrices en el circuito teatral independiente de la ciudad de La Plata*. Tesis de Doctorado en Antropología (inérita). Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Del Mármol, Mariana; Magri, Gisela; Sáez, Mariana (2016) "Acá todos somos independientes. Triangulaciones etnográficas desde la danza contemporánea, la música popular y el teatro en la ciudad de La Plata". *El Genio Maligno. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*. En prensa.

Dubatti, Jorge (2002) *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura*. Buenos Aires. Centro Cultural de la Cooperación.

Dubatti, Jorge (2007) *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires, Atuel.

Dubatti, Jorge (2008) *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires, Atuel.

Dubatti, Jorge (2010) *Filosofía del teatro II: Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires, Atuel.

Dubatti, Jorge (2014) *Filosofía del teatro III: El teatro de los muertos*. Bs As, Atuel.

Eagleton, Terry (2013) *Marxismo y crítica literaria*. Buenos Aires, Paidós

English, James F. (2005) *The Economy of Prestige: Prizes, Awards and the Circulation of Cultural Value*. Harvard University Press.

Facuse, Marisol (2010) “Sociología del arte y América Latina: notas para un encuentro posible *Revista Universum*, N° 25, Vol 1., Pp. 74-82.

Fasce, Pablo (2014) “Los museos de Ramoneda y de Soto Avendaño. Tensiones del relato moderno” *Boletín de Arte*, N° 14. Pp 25-31.

Flick, Uwe (2004) *Introducción a la Investigación Cualitativa*. Madrid, España.

Foucault, Michel (2010) *Vigilar y castigar*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2010.

Foucault, Michel (2013) “El libro como experiencia” en *La inquietud por la verdad. Escritos sobre la sexualidad y el sujeto*. Siglo XXI, Buenos Aires

Fukelman, María (2015). “El concepto de ‘teatro independiente’ y su relación con otros términos” *Revista colombiana de las Artes Escénicas*, N° 9, Pp. 160-171.

Fukelman, María (2016): “Políticas públicas y teatro independiente”, Ponencia presentada en el *Foro de debate cultural* organizado por el “Frente de Artistas y Trabajadores de las Culturas”. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires. (27-09-2016).

Fukelman, María (2017) “Programa para la investigación del teatro independiente” en Fukelman, María y otros: *Teatro independiente. Historia y actualidad*. Ediciones del CCC. Buenos Aires.

Glasser, Barney y Strauss, Anselm (1967): *The Discovery of Grounded Theory. Strategies for Qualitative Research*, Chicago, Aldine, Cap 3 y 5. [Traducción al castellano no publicada de Floreal Forni, material de la Cátedra de Metodología de la Investigación III (Errandonea–Infesta) – FSOC–UBA].

Grignon, Claude; Passeron, Jean-Luc (1991) *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo n sociología y literatura*. Nueva Visión, Buenos Aires.

Guerrero, Juliana (2014) “Las presentaciones de Les Luthiers como performances”, *Telón de fondo*, N° 19.

Heinich, Nathalie (2002) *La sociología del arte*. Nueva Visión, Buenos Aires

Kejner, Julia (2017) “Historia del audiovisual en y desde la Norpatagonia. Relaciones entre tradiciones, instituciones y formaciones”. *Folia Histórica del Nordeste*. N° 30. Pp. 65-94.

Lahire, Bernard (2005) “Presentación”, “Campo, fuera de campo, contracampo” en Lahire, Bernard, *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu. Deudas y críticas*. Siglo XXI, Buenos Aires.

*Ley Nacional de Teatro N° 24.800 (1997)*.

Lizé, Wenceslas (2015) “Présentation: trajectoires de consécration et transformations des champs artistiques” *Sociologie et sociétés*, vol. 47, n° 2, p. 5-16.

Lucal, Betsy (1999) “What it means to be gendered me: Life on the Boundaries of a Dichotomous Gendered System” *Gender and society*, Vol 13, N° 6.

Maingueneau, Dominique (2002) “Problèmes d’ethos”, en *Pratiques* N° 113/114, Metz, Junio.

Mauro, Karina (2006) “El actor como autor”, *Telón de fondo*, Julio, N°3.

Mauro, Karina (2007) “La poética personal del actor como creador: El caso Guillermo Francella” en Pellettieri, Osvaldo (Ed.) *Huellas Escénicas (Actas del XV Congreso de Teatro Argentino e Iberoamericano)*, Buenos Aires, Galerna.

Mauro, Karina (2010) “El actor entre el oficio y la naturaleza: el léxico utilizado en la crítica a la Actuación a la luz de la Teoría de la Argumentación en la Lengua”, *Espéculo*, N° 46.

Mauro, Karina (2011a) “Influencia del ideal de la izquierda “clásica” en el campo teatral porteño de la primera mitad del siglo XX” Ponencia, *XIII Jornadas Interescuelas Departamentos de Historia*, San Fernando del Valle de Catamarca.

Mauro, Karina (2011b) *La técnica de actuación en Buenos Aires. Elementos para un Modelo de Análisis de la Actuación Teatral a partir del caso porteño*. Tesis de Doctorado inédita. Tomos I y II. Facultad de Filosofía y Letras. UBA.

Mauro, Karina (2013) “La actuación popular en el teatro occidental” en *Pitágoras 500*, N° 5, Octubre, Pp. 15-31.

Mauro, Karina (2014a) “El “Yo Actor”: Identidad, relato y estereotipos” *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, N°2. Pp. 102-124.

Mauro, Karina (2014b) “Elementos para un análisis teórico de la actuación. Los conceptos de *Yo Actor*, *Técnica de Actuación* y *Metodología Específica*” *Telón de fondo*. N° 19.

Mauro, Karina (2015) “La actuación popular porteña como patrimonio cultural intangible” en Ministerio de Cultura de la Nación: *#PensarLaCulturaPública: aportes para una cartografía nacional*. Buenos Aires, Pp 177-183.

Mauro, Karina (2016). “Reflexiones en torno a la precariedad laboral en los trabajadores del espectáculo”, ponencia presentada en el VIII Congreso ALAST “La recuperación de la centralidad del trabajo en América Latina. Actores, perspectivas y desafíos” (inédita).

Maxwell, Joseph. A. (1996), *Qualitative Research Design. An Interactive Approach*. Sage Publications, Pp. 1-13. Traducción de María Luisa Graffigna.

Ministerio de Cultura (2015) *Teatro & Estado. Debate y reflexión*. Compilado y editado por Laura Rauch. Ministerio de Cultura de la Nación. Subsecretaría de Cultura Pública y Creatividad.

Misrahi, Marian (2015) « Être “découvert” ou se faire “reconnaître”? Le processus de détermination de la valeur dans l’attribution de bourses en arts visuels » *Sociologie et Société*. Vol. 47, N°2. Pp. 65-83.

Moguillansky, Marina; Aliano, Nicolás (2017) “De los consumos a las prácticas culturales. Un estudio desde las articulaciones biográficas”. *Astrolabio*. N° 19.

Moguillansky, Marina; Papalini, Vanina (2017) “Los públicos de artes combinadas en Argentina. Una revisión de las agendas de investigación” *Pilquen, Sección ciencias sociales*, Vol. 20, N° 3. Pp. 44-55.

Negrete Portillo, Rafael (2011) “Por no llorar. Breve ensayo sobre la causalidad de la risa más allá del proscenio”, *Telón de fondo*, N° 14, diciembre.

Nofal, Rafael (s/f) *Confluencias. Evolución y desarrollo de la actuación en Tucumán*. Ente Cultural de Tucumán.

Nofal, Rafael; Pérez Luna, Verónica (2005): *El espacio y otras ficciones*. Universidad Nacional de Tucumán.

Pacheco, Rodolfo Miguel (2014) “Prólogo” en Valenzuela, José Luis; Gómez Madrid, Ricardo: *Margen superior izquierdo. Escenas del Noroeste argentino III. Teatro del NOA 2014*. Instituto Nacional del Teatro, Jujuy.

Pellettieri, Osvaldo (dir.) (2001) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998). Volumen V*. Galerna, Buenos Aires.

Pellettieri, Osvaldo (dir.) (2006) *Teatro del Pueblo: una utopía concretada*. Galerna, Buenos Aires.

Pérez Luna, Verónica (2013) *Experimento Manojó. 20 años de teatro*. Grupo Editor Como un Ají. Tucumán.

Pérez Luna, Verónica; Pérez Luna, Sandra (comp.) (2017) *Se dice de mí. Teorías, mitos, relatos, ficciones y mentiras sobre Manojó de calles*. Grupo Editor Como un Ají. Tucumán.

Perinelli, Roberto (2014) “Teatro: de Independiente a Alternativo”. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Cuaderno 50. Pp. 81-90.

Piglia, Ricardo (2016) *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Eterna Cadencia, Buenos Aires.

Re, Valeria; Moguillansky, Marina; (2006) “La crítica cinematográfica. Un pacto con el Nuevo Cine Argentino” *Question. Revista especializada en Periodismo y Comunicación*. N° 12, Vol. 1. La Plata.

*Reglamento para las selecciones provinciales y para la fiesta nacional del teatro*. Instituto Nacional de Teatro. S/año de publicación. Disponible en [www.inteatro.gov.ar](http://www.inteatro.gov.ar). Consultado por última vez el 7 de mayo de 2016.

Rosenzvaig, Marina (2009) “El cuerpo y la risa. Del realismo grotesco al teatro de Manojó de calles” en Tossi, Mauricio: *La Quila. Cuaderno de Historia del Teatro N°1*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán. Pp. 187-196.



Salas Tonello, Pablo (2016) “La construcción de legitimidad del jurado en un festival oficial de teatro” *Revista Chakiñán*, N° 1, Ecuador.

Sánchez, Sandra (2013) “Los géneros efímeros: el caso del programa de mano” *Letras. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada*. Año 4, N°9, Primer semestre, Bs As.

Saunier, Émilie (2015) « Accéder à la reconnaissance en tant que femme écrivaine belge » *Sociologie et Societé*, Vol. 47, N° 2, p. 113-135.

Schwob, Marcel (1973) [1896] *Vidas imaginarias*. CEAL, Buenos Aires.

Sistema de Información Cultural de la Argentina (SINCA) (2010) *Hacer la cuenta. La gestión cultural pública de la Argentina a través del presupuesto, la estructura institucional y la infraestructura*. En sitio web.

Szpilbarg, Daniela; Saferstein, Ezequiel A. (2012) “La ‘independencia’ en el espacio editorial porteño” en Wortman, Ana: *Mi Buenos Aires querido. Nuevas dinámicas del campo cultural en la globalización: la legitimación en cuestión*. Prometeo, Buenos Aires.

Thompson, Edward Palmer (2002) *La formación de la clase obrera en Inglaterra*. “Prefacio”, Crítica, Barcelona, pp. 13-18.

Tossi, Mauricio (2011) *Poéticas y formaciones teatrales en el Noroeste argentino, 1954-1976*. Buenos Aires, Dunken.

Tríbulo, Juan Antonio (2007): “Tucumán (1959-1976)” en Pellettieri, Osvaldo: *Historia del teatro argentino en las provincias. Volumen II*. Galerna, Buenos Aires.

Ure, Alberto (2012) *Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura*. Buenos Aires, Editorial de la Biblioteca Nacional.

Vidich, Arthur; Bensman, Joseph (2000) [1958] “Participant Observation and the Collection and Interpretation of Data” en *Small Town in Mass Society. Class, Power and Religion in a Rural Community*. Urbana: University of Illinois Press. Pp. 348-359.

Weber, Max (2002) *Economía y Sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*. Fondo de Cultura Económica, España.

Williams, Raymond (2009) *Marxismo y literatura*. Buenos Aires, Las cuarenta.

Yudice, George (2002) *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Gedisa, Barcelona.

Zarlenga, Matías I. (2016) “New Frameworks of Cultural Creativity”, *Cultural Base. Social Platform on Cultural Heritage and European Identities*.



## ANEXO I:

### Perfiles de los entrevistados

Entre septiembre de 2016 y noviembre del 2017 realicé 13 entrevistas a personas vinculadas a la actividad teatral de Tucumán en distintos roles. Muchos de ellos realizan más de un tipo de tarea, o comenzaron cumpliendo una y ahora se dedican a otra. A continuación, se presenta una breve caracterización de cada uno y se ponen de relieve algunos vínculos entre sí. Si bien las trayectorias y las redes no son el tema principal de esta tesis, no dejan de ser relevantes.

– **Andrea**, 29 años. Actriz, comediante, directora. Ganó la Fiesta Provincial del Teatro como actriz en una oportunidad. Se formó en varios sitios, entre ellos la Facultad de Teatro y el taller de Javier. Al terminar esta investigación, trabajaba con Manuel en una obra de stand up. Entrevistada el 13 de septiembre de 2016.

– **Manuel**, 34 años. Actor, comediante. Se formó durante algunos años en la Facultad de Teatro, pero abandonó la carrera y se desempeñó como actor en varias obras de teatro de forma simultánea durante mucho tiempo. Trabajó varias veces en obras dirigidas por Pedro que ganaron la Fiesta Provincial del Teatro. Entrevistado el 27 de julio de 2017.

– **Pedro**, 42 años. Director y dramaturgo. Comenzó la Facultad de Teatro, pero abandonó la carrera. Es el director que en más ocasiones fue premiado por la Fiesta Provincial del Teatro. Actualmente realiza talleres privados de dramaturgia. A su vez, es uno de los dos únicos directores cuyas obras fueron premiadas también en los Artea. Entrevistado el 26 de julio de 2017.

– **Renzo**, 24 años. Actor, estudiante de la Facultad de Teatro, donde tiene un cargo como ayudante en una cátedra. Participó como actor en la Fiesta Provincial del Teatro y en los Premios Artea. Se desempeñó en varias ocasiones como actor de teatro musical. Entrevistado el 14 de octubre de 2016.

– **Enrique**, 28 años. Actor, director, graduado de la Facultad de Teatro. Ganó la Fiesta Provincial del Teatro en su debut como director. Al momento de la entrevista, tenía una beca del Fondo Nacional de las Artes con la que estaba comenzando a producir una obra. Entrevistado el 6 de enero de 2017.

– **Jorge**, 40 años. Director, actor del Teatro Estable de la Provincia. Ganador como director de la Fiesta Provincial del Teatro en el 2008. Sus obras participaron también en los Premios Artea, donde recibió algunos reconocimientos. Actualmente es funcionario del área de cultura de un municipio del interior de la Provincia de Tucumán. Entrevistado el 10 de octubre de 2016

– **Héctor**. 37 años. Docente universitario, director y maestro de teatro musical en un taller privado. Premiado por la Fiesta Provincial del Teatro por una obra en la que se desempeñaba como actor. Años más tarde, la obra que dirige gana como mejor puesta de año en los Premios Artea. Entrevistado el 11 de octubre de 2016.

– **Javier**, 39 años. Director, actor y maestro de actores en un taller independiente. Ganador de la Fiesta Provincial del Teatro como director en dos oportunidades, entre ellas en su debut en este rol. Participó en dos ocasiones de los Premios Artea, donde cada obra recibió los premios a Mejor Actor Revelación y Mejor obra de teatro musical. Entrevistado el 13 de octubre de 2016.

– **Lucas**, 33 años. Director. Ganó la Fiesta Provincial del Teatro como director en dos ocasiones, una de ellas con su ópera prima. Actualmente vive en la Ciudad de Buenos Aires donde se dedica a la producción musical. Entrevistado el 6 de diciembre de 2016.

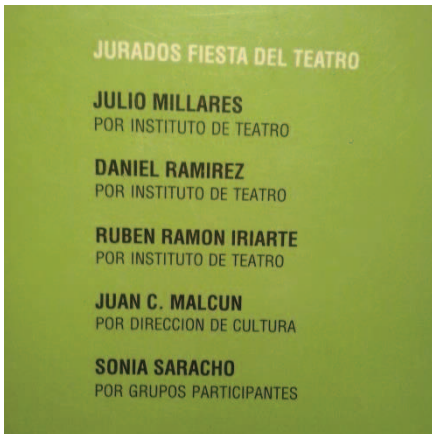
– **Victoria**, 38 años. Encargada de prensa y difusión de muchas producciones de teatro independiente, del Teatro Estable y, en varias ocasiones, de la Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán. Estudió en la Facultad de Teatro. Entrevistada el 13 de abril de 2017.

– **Roxana**, 60 años. Docente universitaria y de su taller, directora y jurado de Fiestas Provinciales de Teatro. Destacada por muchos entrevistados como una de las docentes que más impacto tuvo en sus trayectos de formación en la universidad. Entrevistada el 12 de abril de 2017.

– **Julia**, 65 años. Directora de sala y gestora de festivales. No tiene formación teatral universitaria. Ex representante provincial del INT en Tucumán. Desde hace 25 años dirige una sala de teatro independiente. Entrevistada el 11 de abril de 2017.

– **Gustavo**. 60 años. Ex representante provincial del INT en Tucumán. Se formó en la Facultad de Teatro. Entrevistado el 24 de julio de 2017.

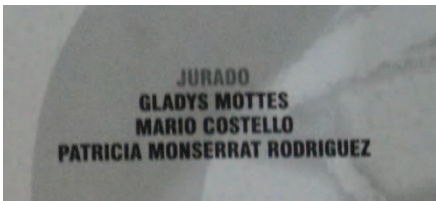
## ANEXO II: Presentación de los Jurados en programas de mano



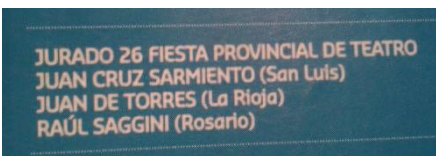
Año 2005



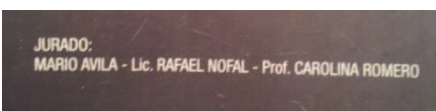
Año 2007



Año 2009



Año 2010



Año 2011



Año 2012



Año 2014



Año 2016

### ANEXO III: Tablas de la Fiesta Provincial del Teatro y los Premios Artea (2000–2017)

**Tabla 1: Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán 2000–2017: obras premiadas, jurados y número de obras inscriptas** <sup>34</sup>

Año	Obras ganadoras	Otros reconocimientos	Miembros del Jurado <sup>35</sup>	Cantidad de obras inscriptas
2000	– <i>Bájame la luna</i> (Dir. Beatriz Lábatte) – <i>Nuestra señora de las nubes</i> (Grupo La Valija) – <i>Los días felices</i> (Grupo La Bufonería)	s/datos	s/datos	s/datos
2001	<b>No se realizó el evento</b>	_____	_____	_____
2002	– <i>Terapia</i> (Dir. Martín Giner) – <i>Mujercitas... eran las de antes</i> (Dir. Jorge Pérez Lucena) – <i>Jamuychis... el grito</i> (Dir. Patricia García)	s/datos	Ana Seoane (INT) Dardo Nofal (Dir. Pr.de Cultura) Ernesto Klass (elencos)	s/datos
2003	– <i>Personalmente Einstein</i> (Dir. Leonardo Goloboff) – <i>Detrás del vidrio</i> (Dir. Pablo Gigena) – <i>Huid mortales</i> (Dir. Pablo Parolo)	<u>Espectáculos suplentes:</u> <i>El colgado</i> (Grupo "El Estudio") <i>Ubú rey</i> (Grupo "El laboratorio")	Alfredo Fenik Aída Tesolín Claudio García Bes	s/datos
2004	– <i>Las fabricantes de tortas</i> (Dir. César Domínguez) – <i>Fotograma de los amantes</i> (Dir. Maximiliano Farber)	s/datos	Claudia Cantero (INT) Jorge Figueroa (DPC) Verónica Pérez Luna (elencos)	s/datos
2005	– <i>Acerca de la estrategia más ingeniosa para ahorrarse la penosa tarea de vivir</i> (Dir. Paula Giusti) – <i>Suspiro crudo fosforescente</i> (Dir. César Domínguez) – <i>Un mundo de Cyranos</i> (Dir. Manuel González Gil) – <i>Como la que se extravió</i> (Dir. Marcela González Cortés)	s/datos	Julio Millares (INT) Daniel Ramírez (INT) Rubén Ramón Iriarte (INT) Juan Carlos Malcun (DPC) Sonia Saracho (elencos)	21
2006	– <i>Freak Show</i> (Dir. Martín Giner) – <i>¿Qué pasa con Roberto?</i> (Dir. Federico Terzi) – <i>Zoom de pensamiento volátil</i> (Dir. Grupo Teodora Ciega Caníbal)	<u>Espectáculos suplentes:</u> <i>Sodiac y Selegna</i> (Dir. Pablo Gigena); <i>In?perfectas</i> (Dir. Dante Guamán). Premio Especial a la investigación artística teatral a Verónica Pérez Luna.	Daniel Ramírez, Beatriz Lábatte Gladys Mottes	21
2007	– <i>Tiempo suspendido</i> (Dir. Marcos Acevedo) – <i>Cómo matar un espejo de agua</i> (Dir. César Romero) – <i>La familia Punk</i> (Dir. Ezequiel Radusky) – <i>El escorial</i> (Dir. Rafael Nofal)	– Mención especial a <i>Cuentos con viento</i> – Distinción especial a la actriz Lilian Mirkin en <i>Jehanne, la doncella de Dios</i> (Dir. Nicolás Aráoz)	Gladys Mottes Patricia Rodríguez Mario Costello	19

<sup>34</sup> Fuente propia. Tabla realizada a partir de Actas oficiales del jurado y prensa.

<sup>35</sup> Se indica origen estamental o geográfico del jurado sólo cuando así están presentados en los programas de mano consultados.

2008	<p>– <i>REM</i> (Dir. César Domínguez)  – <i>Medio pueblo</i> (Dir. Martín Giner)</p>	<p>El jurado recomienda la participación de <i>Ex antuán</i> en la instancia Regional.  Actuación: Nelson González por <i>Los lobos</i> Diego Borges por <i>Popesku debe morir</i>, Alejandro Garay por <i>Ex Antuán</i>, Gonzalo Véliz y Onás Salto Leiton por <i>REM</i>, Natalia Yapura y Maina Aguirre por <i>Las de Barranco</i>, Ada Porcel por <i>Marchitas por un devenir</i>.  Dirección: César Domínguez por <i>REM</i>  Dramaturgia: Martín Giner por <i>Medio pueblo</i>, Guillermo Montilla por <i>Popesku debe morir</i></p>	<p>Patricia Monserrat (Salta)  Marcelo Padelín (Chaco)  Ariel Sampaolesi (San Juan)</p>	22
2009	<p>– <i>4.48 Psicosis</i> (Dir. Maximiliano Farber)  – <i>La verdadera historia de Antonio</i> (Dir. Agustín Toscano y Ezequiel Radusky)</p>	<p><u>Espectáculos suplentes:</u> <i>Cómo mirar el sol detrás del vestido</i> (Dir. Mario Costello); <i>Príncipe azul</i></p>	<p>Mónica Cardone (Córdoba)  Raúl Saggini (Rosario)  José Dante Cena (Corrientes)</p>	21
2010	<p>– <i>Monotonía (viceversa)</i> (Dir. Diego Bernachi)  – <i>Víctor en el país</i> (Dir. Lucas Cuéllar)</p>	<p><u>Espectáculos suplentes:</u> <i>Armario condenado</i> (Dir. César Domínguez) y <i>Julia</i> (Dir. Viviana Perea).  Actuación: César Romero por <i>Monotonía (viceversa)</i>, Pablo Latapié por <i>120 kilos de jazz</i>, Karen Orlando por <i>Víctor en el país</i>, Julieta Márquez por <i>Armario condenado</i>.  Dirección: Diego Bernachi por <i>Monotonía (viceversa)</i>.  Espacio escénico: Viviana Perea por <i>Julia</i>.  Narración oral y sonido: <i>Dichos y bichos</i>.  Iluminación: <i>Periplo cartas al infinito</i>.  Banda sonora: <i>120 kilos de jazz</i></p>	<p>Juan Cruz Sarmiento  Juan Torre  Raúl Saggini</p>	26
2011	<p>– <i>Tartufo o los impostores</i> (Dir. Pablo Parolo)  – <i>Amor de músico</i> (Dir. Leandro Ortega)</p>	<p><u>Espectáculos suplentes:</u> <i>Hamelin</i> (Dir. Leonardo Goloboff); <i>¿Cómo querés que te lo diga?</i> (Dir. Lucas Cuéllar y Sonia Quainelle)  Actuación masculina: Pablo Parolo por <i>Por el placer de volver a verla</i> y Nelson Alfonso por <i>75 puñaladas</i>.  Actuación femenina: Elba Naigeboren por <i>Solo de a tres</i>, Soledad Valenzuela por <i>Por el placer de volver a verla</i>; Estefanía Morales Pacheco, Nanda Lamelas, Juliana González y Sonia Andrada por <i>Los sueños de Cristina</i>.  Dirección: Manuel Maccarini por <i>¿Te duele?</i> y Maximiliano Farber por <i>Pianos para el coctel</i>.  Revelación masculina: Mario Ramírez por <i>Hamelin</i> y <i>Amor de músico</i>.</p>	<p>Mario Ávila  Carolina Romero  Rafael Nofal</p>	26



		Musicalización: Catalina Lammoglia por " <i>El amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín</i> ".		
<b>2012</b>	– <i>Museo Medea</i> (Dir. Guillermo Katz) – <i>¿Qué soñará Corbalán?</i> (Dir. Mario Ramírez)	<u>Espectáculos suplentes:</u> <i>Después de muertos</i> (Dir. Verónica Pérez Luna); <i>Trip troupe</i> (Dir. Oli Alonso), <i>Playas</i> (Dir. Nicolás Aráoz).	Graciela Strappa José Luis Valenzuela Beatriz Lábatte.	20
<b>2013</b>	– <i>La Cebolla, o el sellamiento del Chero</i> (Dir. Raúl Reyes) – <i>Todo cerca</i> (Dir. Patricia García)	<u>Espectáculos suplentes:</u> <i>La voz humana</i> (Dir. Jorge de Lasaletta), <i>Las González</i> – (Dir. Máximo Gómez), <i>6 (Seis)</i> – (Dir. Verónica Pérez Luna).	Cristina Merelli Oscar Németh Isabel de León.	s/datos
<b>2014</b>	– <i>El tiempo de las mandarinas</i> (Dir. Jorge de Lasaletta) – <i>La margarita</i> (Mario Ramírez)	<u>Espectáculos suplentes:</u> <i>En las aguas del Nutt</i> (Dir. Nicolás Aráoz), <i>Alicia en Frikiland</i> (Dir. Sebastián Fernández); <i>Ópera pánica</i> (Dir. Abril Oliveira, Ignacio Hael); <i>Niñas de algo inasible</i> (Dir. César Romero)	Graciela Weiss Leonardo Gavriloff José Luis Valenzuela	26
<b>2015</b>	————— <i>No se realizó el evento</i> —————			
<b>2016 I</b>	– <i>La lechera</i> (Dir Carlos Correa) – <i>Vertical</i> (Dir. Pablo Gigena)	<u>Espectáculos suplentes:</u> <i>Despertar de primavera</i> (Grupo Ross), <i>Y un día su olor cambió</i> (Dir. Manuel Maccarini), <i>Calígula superstar</i> (Dir. Pablo Gigena).	Eugenia Hadandoniou Mauricio Tossi Jorge Dubatti	34
<b>2016 II</b>	– <i>Amar amando</i> (Dir. César Romero) – <i>Un tonto en una caja</i> (Dir. Martín Giner)	<u>Espectáculos suplentes:</u> <i>Mucamas</i> (Dir. Viviana Perea); <i>Hilos de azúcar</i> , <i>Terapia</i> , <i>Potranca</i> y <i>Tierra del Fuego</i> . Actuación: Jessica Carrizo por <i>Potranca</i> , Lilian Mirkin por <i>Las mujeres de los nazis</i> , Huerto Rojas Paz por <i>Tierra del Fuego</i> , Gabriel Carreras por <i>Terapia</i> , <i>Un tonto en una caja</i> e <i>Hilos de azúcar</i> y Jorge García por <i>Un tonto en una caja</i> . Trayectoria: Rosita Ávila por <i>La mayor mentirosa del mundo</i> . Revelación: Natalia Cano por <i>Rojo pasión, rojo sangre</i> , Claudio Coronel por <i>Postales argentinas</i> . Dirección: César Romero por <i>Amar amando</i> . Música: Carlos Seleme por <i>Mujeres de tierra</i> y Lissel Pláate en <i>Amar amando</i> Escenografía: Sofia Seidán en <i>Mucamas</i> . Iluminación: Pablo Gigena en <i>Mujeres de tierra</i> . Vestuario: Manuel Contreras de <i>Potranca</i>	Ana Seoane Luciano Delprato Carlos Werlen	38
<b>2017</b>	– <i>Que pase algo (título en proceso)</i> (Dir. Sergio Prina) – <i>El circo de los Marsilli</i> (Dir. Gonzalo Véliz)	<u>Espectáculos suplentes:</u> <i>Pedro y Las Pelonas o exvotos al teatro</i> (Dir. Verónica Pérez Luna) <i>La celebración</i> (creación colectiva); <i>Los funerales del gato</i> (de Mariano Juri), <i>Lxs Ultimxs</i> (Dir. Ezequiel Martínez)	Eva Halac Rodrigo Cuesta Germán Romano	28

**Tabla 2: Premios Artea: obras premiadas, jurados, número de obras inscriptas (2003–2015)<sup>36</sup>**

Año	Mejor Puesta del año	Otros premios <sup>37</sup>	Miembros del Jurado	Cantidad de obras inscriptas
2003	– <i>El lugar de los cangrejos</i> (Dir. Leonardo Gavriloff)	s/datos	Aída Tesolín, Mario Ávila, Antonio Salazar, Osvaldo Martínez.	8
2004	s/datos	s/datos	s/datos	s/datos
2005	s/datos	D: Mario Costello por <i>Tejiendo cenizas</i>	s/datos	s/datos
2006	– <i>Sodiac y Selegna</i> (Dir. Pablo Gigena)	s/datos	s/datos	s/datos
2007	– <i>Papel papel</i> (Dir. Pablo Gigena)	D: Leonardo Goloboff ( <i>El chico de la última fila</i> )	s/datos	8
2008	– <i>Criminal</i> (Dir. Pablo Parolo)	D: Martín Giner por <i>Medio pueblo</i>	Carlos Kanán, Patricia Mansilla, Hugo Gramajo, Dora Courtade, Jorge Losada, Selva Cuenca, Julio Navarro, Mario Costello	s/datos
2009	– <i>Made in Lanus</i> (Dir. José Luis Alves)	D: Guillermo Montilla ( <i>¿Estás ahí?</i> ) Teatro experimental: <i>La verdadera historia de Antonio</i>	Hugo Gramajo, Carolina Romero, Osvaldo Fasolo, Dora Lucía Courtade, Isabel Olga Refusta, Alberto Luis Firpo	14
2010	<i>No se entregan premios en reclamo a la falta de ejecución de fondos previstos por la Ley Provincial de Teatro</i>			s/datos
2011	s/datos	s/datos	s/datos	s/datos
2012	– <i>La vida es sueño</i> (Dir. Leonardo Gavriloff)	D: Verónica Pérez Luna ( <i>Después de muertos</i> ) APF: Andrea Barbá ( <i>Lilith</i> )	Silvia Quirico, Sergio Aguilar, Marcelo García, Fernando Godoy y Carlos López	15
2013	– <i>Las González</i> (Dir. Máximo Gómez)	D: Máximo Gómez por <i>Las González</i> APF: Emilia Guerra y Melina Hernández ( <i>Las González</i> )	Norma Aparicio, Isabel Refusta, Lucía Véliz, Ricardo Gómez Madrid y Raúl Aguirre.	9
2014	– <i>Madre coraje</i> (Teatro Estable – Dir. Ricardo Salim)	D: Manuel Maccarini ( <i>Anfitrión</i> ) APF: Norah Castaldo ( <i>Madre Coraje</i> )	s/datos	12
2015	– <i>Y un día su olor cambió</i> (Dir. Manuel Maccarini)	D: Mariano Moro ( <i>Perdida labor de amor</i> ) APM: Juan Tribulo ( <i>Cita a ciegas</i> ) ( <i>La carta...</i> )	s/datos	10

<sup>36</sup> Fuente propia. Tabla realizada en base a datos de prensa y redes sociales.

<sup>37</sup> Siglas: D (dirección); A (actor, actriz); P (protagónico); M (masculino); F (femenino).

**Tabla 3: Premios Artea 2016: Nominados y Ganadores (G) por rubro, Jurados y Número de obras participantes<sup>38</sup>**

<b>PREMIOS ARTEA – AÑO 2016</b>			
<b>Mejor Puesta:</b> <i>La mirada de los Moais</i> <i>Cartas de la ausente</i> <i>Las mujeres de los nazis</i> <i>Un tonto en una caja (G)</i> <i>Tierra del Fuego</i>	<b>Mejor Dirección:</b> Martín Giner <i>Un tonto en una caja</i> Carlos Correa – <i>La mirada de los Moais</i> Leonardo Goloboff – <i>Cartas de la ausente (G)</i>	<b>Mejor Actor Protagonico</b> Carlos Cervera – <i>Trátala con cariño</i> Juan Tribulo – <i>Cartas de la ausente (G)</i> Fernando Godoy – <i>Ella en mi cabeza</i> Gabriel Carreras – <i>Un tonto en una caja (G)</i> Manuel Maccarini – <i>La mirada de los Moais</i>	<b>Mejor Actriz Protagonica</b> Jessica Carrizo – <i>Potranca (G)</i> Huerto Rojas Paz – <i>Tierra del Fuego</i> Mariana Ezcurra – <i>Cartas de la ausente</i>
<b>Actor revelación</b> Cristian Valdez – <i>Amar amando (G)</i> Lucas Ferrán Gómez – <i>Amar amando (G)</i> Sergio de Filippo – <i>El inspector</i> Sergio Paz – <i>Potranca</i>	<b>Actriz revelación</b> María Eugenia Manzur – <i>La Prudencia</i> Natalia Cano – <i>Rojo sangre, rojo pasión</i> Ayelén Ormaechea – <i>Las mujeres de los nazis (G)</i> Francisca Valero – <i>Las mujeres de los nazis</i>	<b>Actor de reparto</b> Guillermo Montilla – <i>¿Qué tengo que hacer para que me quieras?</i> Sergio Domínguez – <i>Un tonto en una caja (G)</i> Mario Ramírez – <i>Tierra del Fuego (G)</i> Adolfo Flores – <i>La mirada de los Moais</i>	<b>Actriz de reparto</b> Lucía Galíndez – <i>La señora Murray</i> Elba Naigeboren, – <i>Amar amando</i> Lilian Mirkin – <i>Las mujeres de los nazis</i> Eloísa Martínez Romero – <i>Un guapo del 900</i>
<b>Escenografía</b> <i>Hilos de azúcar</i> <i>Rojo sangre, rojo pasión</i> <i>El inspector</i> <i>Las mujeres de los nazis</i>	<b>Vestuario</b> <i>Potranca (G)</i> <i>Un Mister en la Patagonia</i> <i>Las mujeres de los nazis</i> <i>Hilos de azúcar</i>	<b>Iluminación</b> <i>Niñas de algo inasible</i> <i>Terapia</i> <i>La mirada de los Moais</i> <i>Las mujeres de los nazis</i>	<b>Maquillaje</b> <i>La señora Murray (G)</i> <i>La mosca</i> <i>La Prudencia</i> <i>Vaya Ramona, vaya</i>
<b>Infantil</b> <i>Un Mister en la Patagonia</i> <i>Hilos de azúcar (G)</i> <i>El día de los colores</i>	<b>Banda Sonora</b> <i>¿Qué tengo que hacer...?</i> <i>Hilos de azúcar</i> <i>Amar amando</i>	<b>JURADOS:</b> Liliana Sánchez Viviana Perea Adrián Barón	<b>Cantidad de Obras: 22</b>

<sup>38</sup> Fuente propia. Tabla realizada en base a datos de prensa y redes sociales.



**Tabla 4: Premios Artea 2017: Nominados y Ganadores (G) por rubro, Jurados y Número de obras participantes<sup>39</sup>**

<b>PREMIOS ARTEA – AÑO 2017</b>			
<b>Mejor Puesta:</b> <i>Los funerales del gato</i> <i>Mucamas</i> <i>Ni con perros, ni con chicos (G)</i>	<b>Mejor Dirección:</b> Jorge Pérez Lucena – <i>Los Funerales del Gato</i> Jorge de Lassaletta – <i>Casa de Muñecas; Mariposas después de la lluvia (G)</i> Viviana Perea – <i>Mucamas</i> Sebastián Fernández – <i>Ni con perros, ni con chicos</i>	<b>Mejor Actor Protagonico</b> Mariano Juri – <i>Los funerales del Gato</i> Ignacio Hael – <i>Mucamas</i> Andres D`Andrea – <i>Ni con Perros, ni con chicos (G)</i>	<b>Mejor Actriz Protagonica</b> Andrea Barba – <i>Ni con perros, ni con chicos (G)</i> Huerto Rojas Paz – <i>Mariposas después de la lluvia (G)</i> Lilian Mirkin – <i>Casa de Muñecas</i> Belén Mercado – <i>Lisa y las fotos</i>
<b>Actor revelación</b> Pablo Campisi – <i>Mucamas (G)</i> Agustín Molina – <i>Retratos del Silencio</i>	<b>Actriz revelación</b> Celeste Tribulo – <i>Ni con perros, ni con chicos (G)</i> María Florencia Naranjo – <i>Ni con perros, ni con chicos)</i>	<b>Actor de reparto</b> Nelson Alfonso – <i>La Voluntad (G)</i> Ricardo Podazza – <i>La Mandrágora</i> Fernando Godoy – <i>Casa de Muñecas</i> Sergio Aguilar – <i>La Voluntad (G)</i> Andres D`Andrea – <i>La Mandrágora</i>	<b>Actriz de reparto</b> Tuly López – <i>Los Colaboradores (G)</i> Marisol Cantela – <i>Morir Mirándote</i> Larisa Gavriloff – <i>Recientemente Viuda</i>
<b>Unipersonal</b> <i>Los funerales del gato (G)</i> <i>Lisa y las Fotos</i>	<b>Vestuario</b> <i>Los Funerales del Gato (G)</i> <i>La Mandrágora.</i> <i>Desesperando</i>	<b>Iluminación</b> <i>Los funerales del Gato (G)</i> <i>Ni con perros ni con chicos.</i> <i>La Voluntad</i>	<b>Maquillaje</b> <i>Los funerales del gato (G)</i> <i>Mucamas.</i> <i>Desesperando</i>
<b>Infantil</b> <i>El principito y Rosita</i> <i>El nuevo parador de Valeria (G)</i>	<b>Comedia Musical</b> <i>Retratos del Silencio.</i> <i>Ni con perros, ni con chicos (G)</i>	<b>Escenografía</b> <i>Mucamas.</i> <i>Ni con perros ni con chicos</i> <i>Iliada (G)</i> <i>La Mandrágora.</i>	<b>Banda Sonora</b> <i>Ni con Perros ni con chicos (G)</i> <i>Trasca</i> <i>Retratos del Silencio</i>
<b>Teatro– Danza</b> <i>¿Que sabrán las piedras de amor? (G)</i> <i>Trasca</i>		<b>JURADOS:</b> Beatriz Labatte Adolfo Assad Teresa Méndez	<b>Cantidad de Obras: 17</b>

<sup>39</sup> Fuente propia. Tabla realizada en base a datos de prensa y redes sociales.

