



UNSAM
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE
SAN MARTÍN



**Escuela Interdisciplinaria
de Altos Estudios Sociales**
IDAES_UNSAM

El teatro de San Miguel de Tucumán: reconocimientos, circuitos, instituciones y trayectorias

Tesis para obtener el título de Doctor en Sociología

DOCTORADO EN SOCIOLOGÍA

Tesista: Pablo Salas Tonello

Director: Rubens Bayardo

Co-director: Máximo Badaró

Escuela IDAES / UNSAM - Año 2021

Salas Tonello, Pablo

El teatro de San Miguel de Tucumán: reconocimientos, circuitos, instituciones y trayectorias/ Pablo Salas Tonello; Director: Rubens Bayardo; Co-director: Máximo Badaró. Universidad Nacional de San Martín. 2021.

Tesis de Doctorado en Sociología, Escuela IDAES, UNSAM, 2021

1. Sociología del arte. 2. Teatro. 3. Reconocimiento 4. Circuitos artísticos. - Tesis

I. Bayardo, Rubens (Director). Badaró, Máximo (Co-director). II. Universidad Nacional de San Martín, Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales. III. Doctorado.

El teatro de San Miguel de Tucumán: reconocimientos, circuitos, instituciones
y trayectorias

Pablo Salas Tonello

Tesis sometida a examen en el Doctorado en Sociología en la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín - UNSAM, como parte de los requisitos necesarios para la obtención del título de Doctora en Sociología. En Buenos Aires, a los días del mes de de 2018.

Rubens Bayardo, Doctor en Antropología (Universidad Nacional de Buenos Aires), Director de la Carrera de Especialización en Gestión Cultural y Políticas Culturales de la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín.

Máximo Badaró, Doctor en Antropología (École des Hautes Études en Sciences Sociales), Director de la Carrera de Antropología de la Escuela interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín.

(Nombre del jurado, titulación e institución a la que pertenece)

(Nombre del jurado, titulación e institución a la que pertenece)

(Nombre del jurado, titulación e institución a la que pertenece)

RESUMEN

Pablo Salas Tonello

Director: Rubens Bayardo – Co-Director: Máximo Badaró

Resumen de la Tesis para la obtención del Título de Doctor en Sociología

La presente tesis analiza la relación entre circuitos, reconocimientos, instituciones y trayectorias el teatro en San Miguel de Tucumán. Para ello, indaga los criterios estéticos, profesionales y morales que se ponen en juego en diferentes instancias y marcos de acción. El trabajo se interesa especialmente por indagar cómo son las trayectorias de los artistas, qué circuitos se delimitan a partir de dichos movimientos y cómo operan las políticas culturales vinculadas al teatro. La investigación se inscribe sobre todo en las tradiciones del interaccionismo simbólico, la fenomenología social y la sociología pragmática, en la medida que hace foco en los agentes y sus formas de clasificar el mundo social. En cuanto a lo metodológico, utiliza un enfoque cualitativo y se vale de distintas herramientas: entrevistas en profundidad, la construcción de bases de datos variadas (sobre premiaciones, jurados, salas, espectáculos por año), el análisis de prensa e intervenciones realizadas por los artistas en redes sociales.

En el inicio, la tesis presenta un panorama general del teatro de Tucumán, recorriendo las salas, su emplazamiento urbano y los circuitos que conforman la actividad. Luego, cada capítulo aborda un tipo de actor social o de institución. En el Capítulo 2, se aborda la figura del público a partir de cómo los teatristas lo clasifican y del lugar que aquél tiene como actante durante la puesta, con sus aplausos, saludos y gestos corporales. A continuación, se recorren cinco instancias de formación en teatro: tres talleres independientes, una escuela de teatro musical y la carrera de teatro de la Universidad Nacional de Tucumán. En esta sección, se analiza qué tipo de formación ofrecen y qué capital acumula cada maestro. En lo que refiere a la producción, en el Capítulo 4 se aborda el problema de la profesionalización de la actividad teatral a partir de cuatro dimensiones: el dinero, la frecuencia en la dedicación, la integración en redes de trabajo y la inscripción o uso de tradiciones estéticas. En el siguiente capítulo, se analizan dos instituciones locales de gran relevancia: el Teatro Estable de la Provincia de Tucumán y los Premios Artea de la Delegación tucumana de la Asociación Argentina de Actores. En este caso, la tesis traza relaciones entre ambas instancias, poniendo de relieve su rol en la integración profesional, el patrimonio y el sostén de las tradiciones. Los dos últimos capítulos de la tesis se dedican a las relaciones de Tucumán con la escala nacional y la Ciudad de Buenos Aires. Para ello, se analizan las prácticas de evaluación artística desplegadas por los jurados del Instituto Nacional del Teatro, que tienen un rol crucial en los festivales que éste organiza en todo el país. Se argumenta el importante rol de la emoción entrenada por sobre los ejes y criterios explícitos de la formación académica. A su vez, se presentan las tensiones entre reconocimiento estético y de las diferencias culturales entre provincias. En la última sección, la tesis analiza la trayectoria de teatristas que migran desde Tucumán a Buenos Aires, enfocando cómo se transforma el trabajo creador, qué oportunidades inéditas aparecen y qué balances realizan los agentes sobre los dos campos profesionales. En este punto, se observarán los criterios de valor y justicia que los artistas utilizan para comparar y dan razones sobre las distintas experiencias de sus carreras.

Palabras clave: teatro – circuitos - reconocimiento – trayectorias – políticas culturales

ABSTRACT

This thesis will examine the relation between circuits, recognition, institutions and careers that take place in the theatre of San Miguel de Tucumán. Therefore, the research seeks to explain esthetic, professional and moral criteria involved in different contexts and frames. The purpose of this investigation is to explore the relationship between artistic trajectories, artistic circuits and cultural policies. We will follow mostly the scope of social phenomenology, social interactionism and pragmatic sociology, since the research analyses actions and how agents classify the world. This study uses of a qualitative approach based in different strategies: in-depth interviews, database (awards, jurors, theatres, plays by year), press analysis, artists' interventions in social media.

First, this thesis provides a general overview of theatre in Tucumán by showing its buildings, its relation with urban spaces and artistic circuits. Then, in each chapter a social actor or an institution will be analyzed. In chapter 2, the research assesses the significance of theatre audience, by observing how artists classify them. Besides, the audience will be examined as an actor during the spectacles, by their claps, their greetings and corporal gestures. Subsequently, five theatre schools will be analyzed: three independent theatre ateliers, a musical comedy academy and the career offered by the Universidad Nacional de Tucumán. In each case, it will be investigated what kind of formation is provided and the cultural capitals held by the instructors. Chapter 4 explores professionalization in the theatre of Tucumán in four different dimensions: money, frequency, integration in artistic networks, usage of aesthetical traditions. Afterwards, Chapter 5 will evaluate two important local institutions: the Teatro Estable de la Provincia de Tucumán and the Artea Awards, organized by the Asociación Argentina de Actores from Tucumán. The research will establish relations between these institutions, mostly in dimensions such as professional integration, patrimony and traditions. The last two chapters of this thesis address the relation between Tucumán and the City of Buenos Aires. Therefore, Chapter 6 examines artistic evaluation practices developed by jurors from the Instituto Nacional del Teatro, who have an important role in festivals all over the country. This section highlights the relevance of trained emotional disposition, instead of explicit academic criteria. In addition, I analyze tensions between aesthetic acknowledgement and cultural differences between regions. In the last chapter, the thesis explores the trajectory of artists that have traveled from Tucumán to Buenos Aires. In this section, it is particularly examined how their creative work changes, which unexpected opportunities come up and how artists evaluate their experiences by comparing two professional fields. In this chapter, I will analyze orders of worth and justices to explain how artists give reasons and imagine their future careers.

Keywords: theatre – circuits – recognition – trajectories – cultural policies

Índice

RESUMEN	4
ÍNDICE	6
AGRADECIMIENTOS	9
TABLAS, MAPAS, GRÁFICOS E IMÁGENES.....	11
INTRODUCCIÓN.....	13
CAPÍTULO 1. ASPECTOS GENERALES DEL TEATRO DE SAN MIGUEL DE TUCUMÁN	26
1.1 Primeros apuntes sobre el teatro en Tucumán.....	26
1.2 Las salas de teatro: emplazamiento urbano y dependencia institucional.....	30
1.2.1 Las relaciones entre actividad artística y espacio urbano	30
1.2.2 Los espacios del Estado: salas municipales, provinciales, universitarias.....	34
1.2.3 Las salas del circuito independiente	40
1.3 Circuitos de producción	45
1.4 Oficios y circulación en el teatro de Tucumán	51
1.5 Comunicación pública: la irrupción de internet y las redes sociales	55
1.6 Síntesis del Capítulo	58
CAPÍTULO 2: EL PÚBLICO DE TEATRO: LA EVALUACIÓN “INMEDIATA” DEL TRABAJO CREADOR ...	60
2.1 Apuntes preliminares	61
2.1.1 Elementos conceptuales sobre públicos de teatro.....	61
2.1.2 Los públicos de teatro en Argentina	63
2.2 Etiquetamientos.....	65
2.2.1 Del público familiar al público desconocido.....	66
2.2.2 El público de pares.....	70
2.2.3 El público como cantidad.....	73
2.3 La acción del público	75
2.3.1 El final de la función: los aplausos y saludos del público	75
2.3.2 El cuerpo del espectador: inhibición y desinhibición	83
2.4 Síntesis del Capítulo	86
CAPÍTULO 3: LA FORMACIÓN EN TEATRO EN TUCUMÁN: MAESTROS, TÉCNICAS Y ÉTICAS.....	88
3.1 La formación en el circuito experimental-independiente.....	88
3.2 Tres talleres del circuito independiente tucumano	92
3.2.1 Raúl Reyes: actuación, militancia y una posición <i>outsider</i>	92
3.2.2 César Romero: entrega y la creación de un teatro post-crueldad	96
3.2.3 Sergio Prina y María José Medina: la “verdad” en la actuación	100

3.3 La Escuela <i>Chapeau!</i> : la técnica <i>integrada</i> del teatro musical	104
3.4 La Carrera de Teatro de la Universidad Nacional de Tucumán	107
3.5 Diálogo entre espacios de formación	111
3.6 Síntesis del capítulo	114
CAPÍTULO 4: LA PROFESIONALIZACIÓN EN EL CIRCUITO EXPERIMENTAL-INDEPENDIENTE	116
4.1 La profesión teatral	116
4.2 Dimensiones de la profesión teatral en Tucumán	121
4.2.1 Tiempos de dedicación: frecuencia, intermitencia y “doble vida”	121
4.2.2 Integración en redes de trabajo.....	124
4.2.3 El dinero: vivir del teatro	128
4.3 La profesionalización según las fronteras del campo.....	133
4.4 Síntesis del Capítulo	136
CAPÍTULO 5: INSTITUCIONES, JERARQUÍAS Y RECONOCIMIENTOS: EL TEATRO ESTABLE DE LA	
PROVINCIA Y LOS PREMIOS ARTEA	138
5.1 El Teatro Estable de la Provincia de Tucumán	140
5.1.1 El Teatro Estable de la Provincia como acción cultural pública	140
5.1.2 Las primeras décadas del Teatro Estable de la Provincia	142
5.1.3 Los espectáculos entre 2000 y 2020: el rol patrimonial del TEP	146
5.1.4 Una oportunidad laboral: el ingreso al Teatro Estable de la Provincia.....	151
5.2 Los Premios Artea de la Delegación Tucumán de la Asociación Argentina de Actores.....	155
5.2.1 Los Premios Artea y la Fiesta Provincial del Teatro: un contrapunto	155
5.2.2 Transformaciones en la ceremonia de los Premios Artea	158
5.3 Culturas en común: un diálogo entre el Teatro Estable y los Premios Artea.....	165
5.3.1 Profesión e integración social	166
5.3.2 Patrimonio y reproducción	169
5.4 Síntesis del Capítulo	172
CAPÍTULO 6: LA EVALUACIÓN OFICIAL DEL TRABAJO CREADOR: LOS JURADOS DEL INSTITUTO	
NACIONAL DEL TEATRO.....	175
6.1 El INT y las Fiestas Provinciales del Teatro.....	176
6.2 Los jurados del INT: legitimidad, <i>expertise</i> , autonomía	179
6.3 El trabajo evaluador: ¿la emoción entrenada como saber experto?.....	182
6.4 La validez de la evaluación artística: problemas de objetividad y justicia	189
6.4.1 La relación entre la obra y el artista	190
6.4.2 El contexto de encuentro con la obra	192
6.4.3 El proceso autoral de la obra	195

6.4.4 El silencio de los jurados	197
6.5 Criterios en pugna: calidad estética, desigualdad territorial, diferencia cultural	201
6.6 Síntesis del Capítulo	207
CAPÍTULO 7: FUERA DE TUCUMÁN: TRAYECTORIAS ARTÍSTICAS DESPLAZADAS HACIA BUENOS	
AIRES	209
7.1 Carreras artísticas entre ciudades	210
7.2 Los dramaturgos.....	213
7.2.1 Gonzalo, un joven de “menos cuatro años”	213
7.2.2 Pedro, un solitario	219
7.2.3 El circuito de dramaturgia y las conexiones Tucumán / Buenos Aires	222
7.3 Los artistas de la actuación.....	227
7.3.1 Bernardo y Manuel, los actores estancados	227
7.3.2 Andrea, la comediente “busca”	229
7.3.3 Lautaro, el peleador	233
7.3.4 Thiago, el performer	236
7.4. Contrapunto entre trayectorias.....	239
7.5 Síntesis del Capítulo	246
CAPÍTULO 8: CONCLUSIONES	249
BIBLIOGRAFÍA	260
ANEXO.....	273
Tabla: Fiesta Provincial del Teatro (1996-2019).....	273
Tablas: Premios Artea	274
Tabla: Teatro Estable de la Provincia: obras, autores, directores (1959-2019)	276
Fuentes consultadas y Entrevistas.....	281
Vistas de Red de Códigos elaborados en el análisis cualitativo	285
Otras Familias de Códigos	287

Agradecimientos

En primero lugar, quiero agradecer a mi director Rubens Bayardo, que me acompañó con dedicación y compromiso a lo largo de cuatro años de elaboración de esta tesis. La investigación tuvo distintos momentos –el encuadre temático, el trabajo de campo, el proceso de escritura- y Rubens siempre estuvo atento a mis decisiones, evitó que yo tomara algunas muy malas y tuvo la paciencia para contener momentos de ansiedad, despejar mis dudas e impulsarme a confiar en la productividad que traen las opciones simples. En ocasiones, sus intervenciones me recordaban a las de mi primera psicoanalista: directas, dramáticamente sinceras, pero muy orientadas al futuro, conscientes de que, a veces, éstas son las formas que un tesista necesita para retomar el rumbo.

Gabriel Noel fue mi profesor en los Talleres I, II y III del doctorado, así que acompañó el proceso en su totalidad. Sus lecturas llenas de entusiasmo y rigor fueron imprescindibles, sobre todo en el escarpado camino de la escritura. Es difícil imaginar qué hubiera sido de esta tesis sin sus aportes. En este marco, agradezco también a mis compañeros y compañeras de Taller III Melina Fischer, Giselle Bilański, Tomás Nougés, Omar Abdala y Juan Arrarás, con quienes cursamos de forma virtual durante dos cuatrimestres de ese aciago 2020. A pesar del desalentador contexto, cada mes recibía lecturas cuidadosas y cargadas de afecto y camaradería que ayudaron a mejorar los argumentos de cada capítulo.

Agradezco también a mi co-director Máximo Badaró, cuyo papel fue crucial para salirme de interpretaciones esquemáticas y me alentó a complejizar la relación entre agentes, territorios y prácticas, como un malabarista de variables que no puede dejar caer ninguna. La mirada de Máximo me incentivó a pensar que nada es tan “local” y nadie está tan arraigado como parece, lo cual fue clave para elaborar varios argumentos de este trabajo.

En la defensa del plan, Marcelo Urresti y Romina Sánchez Salinas me ayudaron a visualizar mejor los problemas centrales que la tesis debía atender. Marcelo me infundió confianza para hacer una tesis que abriera caminos poco explorados y Romina me proporcionó algunas ideas para fortalecer los aspectos metodológicos. Les agradezco por los comentarios y por ser especialmente amigables en esta instancia.

Quiero agradecer especialmente a Marina Moguillansky, mi directora en maestría, que tiene un lugar fundamental en mi formación como investigador. Ella me inició en el campo de la sociología y orientó mis primeros pasos en la investigación del teatro de Tucumán, siempre elevando la vara del rigor, la precisión de los datos y las inducciones, sin perder el afecto. El Núcleo de Estudios en Comunicación y Cultura (NECyC) de la Escuela IDAES al que pertenezco, coordinado por Marina y Brenda Focás, es también un lugar de especial importancia para mí.

Por su parte, agradezco a Karina Mauro, una persona muy importante en mi formación como investigador. Karina fue mi co-directora en maestría y tiene un entusiasmo inigualable para iniciar nuevos proyectos e ideas donde me invita a participar. Su rigor para debatir y su generosidad como investigadora son invaluable. Durante esta investigación, le pedí especialmente una reunión donde me explicase cómo funciona el mundo de la crítica teatral en nuestro país. También me invitó a cursar su seminario sobre Teoría del Actor, que me permitió ponerle palabras a un trabajo artístico tan evanescente y esquivo como la actuación. Actualmente, formo parte del Equipo Interdisciplinario sobre Trabajo y Artes (EITyA) que ella dirige, donde comparto con compañeros y compañeras a quienes estimo mucho.

Agradezco a CONICET por financiar esta investigación sobre sociología del arte en una ciudad no metropolitana del interior del país. Un agradecimiento especial va para la Escuela IDAES, a donde ingresé como estudiante de la Maestría en Sociología de la Cultura en 2015 y que sigo eligiendo como casa de estudios. Es un espacio que combina la diversidad, el rigor, la novedad, la curiosidad para investigar, y en donde siempre me sentí muy cómodo.

Por otra parte, quiero agradecer a la dirección y a los docentes del Doctorado en Sociología de la Escuela IDAES, cuyos cursos y orientaciones me abrieron a nuevas bibliografías muy estimulantes para des-automatizar mis planes: Leandro López, quien coordinó un grupo de lecturas en el NECyC para leer a Thévenot; Sebastián Pereyra, que me abrió las puertas de la sociología pragmática y me empeciné en trabajar con ella en mi tesis, aunque no estoy seguro de haberla terminado de entender; Claudio Benzecry, que nos acercó materiales para mirar las artes desde puntos de vista que jamás había pensado; por último, Alejandro Dujovne, cuyo curso sobre Pierre Bourdieu me hizo reconciliarme con este enfoque y me permitió ver que hacer sociología de la cultura es mucho más que acercar una ofrenda al altar anti-bourdiano. Agradezco también a otros docentes del doctorado, que me aproximaron a bibliografías que me ayudaron a mejorar mis argumentos: Elenora Elguezábal, Ernesto Meccia, Gustavo Motta, Lorena Poblete, María Graciela Rodríguez, y Gabriel Vommaro. Agradezco también a la investigadora Celia Dosio, que me abrió las puertas de su casa para compartirme su investigación sobre el poco explorado circuito de la dramaturgia en Buenos Aires.

No es posible hacer una tesis sin un entorno afectivo que acompañe las rispideces del camino. Agradezco a mis queridas Aimé Pansera, Paula Simonetti y Marina Ollari, que de ir seguido al teatro pasamos a instalarnos en una terraza para hacer música. Aimé es una gran espacialista en públicos de teatro y fue una interlocutora inestimable en varias ocasiones, al ponerme al día con debates de los que yo no estaba al tanto. A Ángel y Emilia, con quienes nos bancamos la dureza del 2020. A Maxi Marentes, que atajó mi impaciencia en las semanas anteriores a la entrega de la tesis. A Homero, que está lejos pero cerca. A Lucía y Facundo, con los que hacemos el equipo de tucumanos en Buenos Aires.

Por último, quiero agradecer especialmente a mi querida familia: mi mamá, Victoria, mis hermanas y cuñados, Josefina, Isabel, Tutti, Facundo y Jorge. Y el cariño más grande va para mi sobrina Justina, el acontecimiento más importante de nuestra vida familiar reciente.

Tablas, mapas, gráficos e imágenes

Tablas

<u>Tabla 1:</u> Espectáculos en cartelera por año en San Miguel de Tucumán 2010-2019	30
<u>Tabla 2:</u> Salas de teatro de San Miguel de Tucumán	33
<u>Tabla 3:</u> La profesionalización según las fronteras del campo.....	133
<u>Tabla 4:</u> Espectáculos del Teatro Estable de la Provincia de Tucumán 2000-2010.....	146
<u>Tabla 5:</u> Espectáculos del Teatro Estable de la Provincia de Tucumán 2010-2020.....	147
<u>Tabla 6:</u> Reconocimientos de los Premios Artea y la Fiesta Provincial del Teatro.....	158
<u>Tabla 7:</u> Ganadores, Cantidad de Ternas y Elencos de los Premios Artea 2012-2019	163

Mapas e Imágenes

1. Mapa: Salas de San Miguel de Tucumán.....	33
2. Teatro San Martín (Interior).....	36
3. Teatro Alberdi (Sala Mayor)	36
4. Teatro Rosita Ávila (fachada e interior)	37
5. Banner y cartelera del Teatro Rosita Ávila.....	38
6. Sala La Sodería (interior).....	40
7. Sala Luis Franco (interior).....	41
8. Comparación del emplazamiento de las salas de teatro entre 1990 y los 2000.....	42
9. Proximidad entre salas de teatro y áreas de vulnerabilidad urbana.....	42
10. La Pasión de Cristo en Tafí del Valle.....	48
11. Programa de mano de <i>Trip Troupe</i> (2012)	105
12. Portada del programa de mano de <i>Ni con perros ni con chicos</i> (2016).....	105
13. Fotograma del video publicitario de <i>La desgracia</i>	107
14. Fotografía en Sala La Gloriosa.....	132
15. <i>La Gaceta</i> , Lunes 2 de noviembre de 1959.....	143
16. <i>La Gaceta</i> , Domingo 9 de noviembre de 1958.....	144
17. Solicitud de inscripción para el Teatro Estable de la Provincia de Tucumán	153
18. Premios Artea 2008, C. C. Virla de la UNT.....	159
19. Premios Artea 2019	160
20. Estatuillas de los Premios Artea 2019.....	165
21. Organigrama del Consejo Directivo del Instituto Nacional del Teatro.....	177

“Lo desconocido es una abstracción; lo conocido, un desierto; pero lo conocido a medias, lo vislumbrado, es el lugar perfecto para hacer ondular deseo y alucinación”

Juan José Saer, *El entenado*.

Introducción

En distintas ocasiones se llamó la atención sobre el escaso desarrollo de la sociología de las artes en América Latina y el mundo hispanohablante, ya sea porque la filosofía, la estética o la historia del arte fueron disciplinas más desarrolladas en estas latitudes y se agenciaron las preguntas por la dimensión social del arte (Facuse, 2010: 76) o debido al marcado interés de los sociólogos de profesión por las relaciones entre estructuración social y política, relegando a un segundo plano los objetos culturales (Rodríguez Morató, 2017: 20-24). De hecho, muchas veces la “monumental bibliografía” sobre ciertos campos artísticos proveniente de los estudios semióticos es la que, paradójicamente, obstruye la indagación de sus condiciones sociales, como si hacerlo fuera un crimen de “lesa majestad”, según señalaba Sergio Miceli (2012: 15) al prologar su estudio sociológico sobre Borges¹. Se trata de una preocupación recurrente también en Bourdieu, cuando critica a los “guardianes de la ortodoxia” de la lectura estrictamente filosófica de la filosofía, quienes “en calidad de aristócratas” se ven amenazados por las ciencias sociales (1995a: 110).

En Argentina, el teatro cuenta desde hace décadas con una gran producción desde la teoría de las artes y la crítica, mientras que las investigaciones realizadas desde las ciencias sociales son significativamente más escasas. Este relativo vacío se pronuncia aún más si consideramos los pocos estudios realizados sobre mundos profesionales creativos fuera de la Ciudad de Buenos Aires, en ciudades no metropolitanas, intermedias o pequeñas del interior del país. Los mundos artísticos engendran de por sí formas enigmáticas y poco acordadas explícitamente sobre cómo se define el valor (Lizé, 2015: 5-6), lo cual se complejiza aún más al poner de relieve las tensiones entre metrópolis, ciudades intermedias y ciudades pequeñas, por donde circulan personas, estilos de formación, corrientes estéticas y técnicas artísticas.

¹ En un seminario organizado por la Maestría en Sociología de la Cultura en la Escuela IDAES en 2017, Miceli advertía que estas dificultades eran aún más notables en Argentina que en Brasil, su país de origen, porque mientras en Brasil el sector dominante del campo intelectual estaba integrado por sociólogos, en Argentina este sector estaba integrado por escritores y especialistas del campo de las letras y las humanidades.

El objetivo general de esta tesis es analizar la relación entre circuitos, reconocimientos, instituciones y trayectorias en el teatro de San Miguel de Tucumán, la ciudad más poblada de la Región NOA y la quinta en la escala nacional. Los objetivos específicos pueden definirse de la siguiente manera: qué criterios estéticos, profesionales y éticos pautan la relación entre los diferentes agentes², circuitos e instituciones que componen el teatro tucumano; cómo operan las instituciones y acciones de gobierno³ en este entramado; qué características presentan las distintas etapas o momentos de una trayectoria artística en el campo teatral tucumano. Para ello, a lo largo de la tesis se abordarán distintos interrogantes transversales que conectan personas, prácticas e instituciones: ¿Qué criterios de evaluación y reconocimiento se ponen en juego en la formación, la producción, las instituciones, los premios? ¿Qué rol juegan en estos procesos el público, los maestros y los jurados? ¿Qué relaciones existen entre el campo teatral de Tucumán y el de Buenos Aires?

No podemos pasar por alto el hecho de que no existen antecedentes de investigaciones sociológicas sobre teatro u otras artes en Tucumán. Por lo tanto, el presente trabajo se propone dar cuenta de cierta totalidad del teatro tucumano, priorizando el abordaje de una variedad de objetos y dimensiones del universo. Esta tesis se inscribe en una serie de investigaciones sociológicas y antropológicas sobre teatro fuera de Buenos Aires, como los trabajos de Del Marmol (2016) en La Plata, Sánchez Salinas (2018) en Mendoza o Marin (2019) en Córdoba, así como la investigación de Fischer (con Moguillansky, 2017; 2019) sobre prácticas culturales en ciudades no metropolitanas en la Provincia de Buenos Aires, como Villa Gesell y Tandil. En este sentido, un interés central de la tesis es analizar cómo funciona un campo artístico en una ciudad no metropolitana como San Miguel de Tucumán, que opera como un importante nodo de su región, pero se encuentra, a su vez, en la periferia en la escala nacional y en la misma órbita de un centro urbano de gran prestigio internacional, como Buenos Aires.

El itinerario de esta investigación comenzó con mi tesis de maestría en sociología de la cultura en la Escuela IDAES (UNSAM), defendida en noviembre de 2018, donde me enfoqué en la Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán, una premiación anual de gran importancia organizada por el Instituto Nacional del Teatro, y su papel en las prácticas de

² En distintas ocasiones, hablaremos de “agentes” en lugar de “actores” con el sólo objetivo de evitar la confusión entre actor social y actor en tanto intérprete de teatro.

³ En general, optaremos por hablar de “acciones de gobierno” en lugar de “políticas culturales”, en tanto la investigación recorrerá acciones puntuales, desplegadas por instituciones en particular, que no están necesariamente inscriptas en políticas de mayor escala, ni suponen acciones coordinadas, planes a largo plazo o la definición de criterios de monitoreo y evaluación (Bayardo, 2002).

reconocimiento artístico en el teatro de Tucumán. Este trabajo analizó tres preguntas principales: qué clase de espectáculos y perfiles de artistas habían sido más habitualmente reconocidos y cuáles quedaban por fuera; qué formas de participación tenían el público y los artistas a lo largo del evento; qué acciones desplegaba la Fiesta Provincial para construir su legitimidad frente a los teatristas. La investigación demostró la tendencia del evento a premiar directores jóvenes, muchas veces debutantes, con rasgos experimentales en el uso del espacio, y la paralela exclusión del teatro de humor popular, realista y el teatro de la crueldad (Salas Tonello, 2019a). Además, analizó las distintas estrategias del evento para legitimar a sus jurados presentándolos como una *diversidad*: ya sea por su distinto origen estamental, geográfico o de formación (Salas Tonello, 2017). También se mostró la tendencia del evento a convocar como público casi exclusivamente a los propios artistas o a su círculo íntimo, quienes debían hacer grandes esfuerzos para acceder a las funciones (Salas Tonello, 2019c).

A lo largo de la investigación de maestría, se evidenciaron algunos límites del encuadre. Por un lado, la cuestión de los reconocimientos y la creación de valor excedían la Fiesta Provincial del Teatro, y era vital hacer foco en otros elementos del campo para comprender este problema. Por otra parte, el foco en la legitimidad y los reconocimientos podían conducirme a reducir cualquier acción como una búsqueda de distinción y legitimidad cultural, pasando por alto otras motivaciones y sentidos. En consecuencia, un objetivo central de la presente tesis fue multiplicar las escenas y los actores sociales donde se construye el valor, los reconocimientos y la consagración de los artistas: el público, los maestros, las instituciones, los jurados nacionales del INT, la Ciudad de Buenos Aires. Además, el proyecto no perdió su interés por los criterios de valoración y reconocimiento, pero advirtió los peligros de reducir todo el mundo social a cuestiones de legitimidad y distinción. Fue especialmente instructiva la lectura de Benzecry (2012), quien señala críticamente la tendencia de la sociología de la producción cultural a enfocarse en el mantenimiento de las relaciones de dominación, el poder y los conflictos entre grupos, una mirada exclusivamente “agonística” de lo social, en lugar de mirar el placer, la pasión o el afecto en la elaboración de formas de afiliación, estatus y taxonomías sociales (Benzecry, 2012: 25-26).

Esta tesis se inscribe dentro del proyecto de la sociología cultural, en la medida que presta especial atención a los *significados*, los cuales, lejos de constituir un “obstáculo relativista”, conforman la premisa básica para una sociología empírica que indaga cómo “esas diferencias de significados afectan las dinámicas sociales y los resultados humanos” (Reed,

2019: 55). Por ello, la sociología cultural “no es ni micro, macro ni meso”, ya que el “alcance espaciotemporal” de un conjunto de significados depende de la pregunta que se busque responder (2019: 54). Estos movimientos entre escalas y contextos de acción son el eje central de la propuesta de Thévenot (2016), en cuyo análisis se presta atención al encadenamiento de marcos de acción y situaciones de involucramiento (*engagement*) de los agentes. Del mismo modo, en nuestro trabajo observaremos que hay problemas de análisis que se ponen en juego en diferentes escalas y veremos a actores circulando e involucrándose en distintos marcos de acción: el aplauso del público, las audiciones en un teatro oficial, la evaluación de los jurados de un festival, el momento de recibir un premio o de ser reclutado para un espectáculo.

La presente investigación tomará herramientas teóricas de corrientes como la fenomenología social, el interaccionismo simbólico y la sociología pragmática, enfoques que tienen un aire de familia común: el interés por los agentes, sus representaciones, sus prácticas y los contextos de sentido de su accionar. Nos interesará especialmente analizar las fronteras entre circuitos –independiente, comercial, oficial–, entre tipos de teatristas o de públicos, observando que dichas fronteras corresponden menos a “condiciones objetivas e independientes” que a permanentes “procesos de definición colectiva” (Blumer, 1971: 298). Para ello, es importante poner de relieve los marcos de acción donde los “significados se manipulan y modifican”, lo cual evidencia que los sentidos no emanan naturalmente de los objetos, ni son componentes psicológicos, sino el “producto de la interacción social” (Blumer, 1982: 2-3). Siguiendo a Lamont (2012), estas prácticas “evaluativas” –que recaen sobre personas, objetos o instituciones– suponen siempre procesos de conmensuración, equivalencia, señalamiento y estandarización que el investigador debe poner de relieve. Estas acciones trabajan sobre la construcción del valor: se lo contesta o negocia, se aspira a su difusión, su estabilización, consagración o institucionalización (Lamont, 2012: 204-205).

El mundo social que aborda esta tesis se caracteriza por la cercanía entre expertos y neófitos, entre quienes detentan trayectorias, sensibilidades y saberes entrenados y legítimos, y quienes recién se inician o mantienen vínculos no exclusivos con la actividad. Aquellos actores que pueden entenderse como “expertos” –los jurados, críticos o investigadores de teatro– son contemplados muchas veces por la ciencia social como una fuente de saberes útiles para el análisis, en tanto referentes exteriores al campo, o bien, como los “guardianes de la ortodoxia” (Bourdieu, 1995: 110) con los que la ciencia social debe discutir. Una tercera vía consiste en comprender a los expertos como *participantes* del problema, como agentes de ese

campo simétricos a una actriz, un técnico o un director de sala, y no como analistas externos⁴. Si bien éstos son tratados como expertos neutrales por quienes integran la profesión, desde el punto de vista de la investigación sociológica es problemático declarar su desinterés o neutralidad (Schneider, 1985: 212), ya que estos actores elaboran saberes, encuadres y significados que impulsan y moldean la acción, así como formas de reconocimiento y legitimación en la actividad. Estos apuntes serán centrales a la hora de analizar a los jurados de teatro en el Capítulo 6, donde la tarea no será juzgar si sus decisiones son válidas, favorables o perjudiciales, sino poner de relieve cómo logran ser viables y cómo se articulan con otros agentes (Schneider, 1985: 212).

En varias ocasiones nos detendremos para poner de relieve la dimensión material de los espectáculos teatrales o los espacios donde se practica un taller, atendiendo a lo que se ve, se escucha o percibe⁵. Muchas veces, cuando la sociología del arte se detiene a explicar una obra, se limita a exponer el *contenido* que se asume que se estaría transmitiendo, como si la vida social del arte se redujera a la comunicación de un mensaje. Por el contrario, al analizar distintas espectáculos y marcos de acción, será importante detenerse en aspectos como qué tan cerca o lejos está el espectador del proscenio, qué tan naturales o exagerados resultan los gestos de quienes actúan en la percepción del público, qué tan súbito, corto o largo es un aplauso, la dimensión espacial y sonora dentro de una sala, qué tipo de vestuarios y objetos se utilizan en la escena, por dar sólo algunos ejemplos⁶.

La figura de Pierre Bourdieu es ineludible para cualquier estudio en sociología de la cultura⁷, tanto por sus estudios empíricos como por las categorías teóricas que propuso y se

⁴ En este sentido, seguimos los principios definidos por Callon (1984): la *simetría* entre actores, que implica no cambiar de registro al movernos de los argumentos estéticos a los éticos, sociales o profesionales; la *asociación libre*, que supone abandonar las distinciones *a priori* entre hechos sociales y hechos estéticos, es decir, rechazar la hipótesis de que ese límite existe de por sí, ya que justamente esas divisiones son parte central del conflicto, no una condición del mundo social, sino el resultado de los debates y las interacciones (Callon, 1984: 200-201).

⁵ En este sentido, un aporte central de la Escuela de Frankfurt fue la comprensión de la obra de arte no como un epifenómeno de procesos sociales, sino por los efectos que ella misma provoca y cómo pone en movimiento a los agentes. El interés de Adorno por “salvar el fenómeno” (Jay, 1989) puede entenderse en este sentido. En el campo de la sociología de la música, también Simon Frith (2014) indicó la importancia de exceder los análisis estrictamente dedicados a las letras y prestar atención a las melodías y los aspectos materiales de la voz, que de por sí constituyen signos de un tipo de persona o una personalidad (Frith, 2014: 284).

⁶ Varios trabajos recientes de sociología del arte destacaron la importancia de la dimensión material de las obras. Véase, por ejemplo, el estudio de Menger (2009) sobre los materiales que utilizaba Rodin o el de Fernández Rubio (2017) sobre el trabajo de conservadores y curadores en un museo.

⁷ Distintos autores realizaron balances sobre la sociología de la producción cultural del Bourdieu. Una síntesis elogiosa puede encontrarse en Sapiro (2016), quien subraya su vigencia y la innovación que implicó su enfoque al discutir con el marxismo y el estructuralismo. Por el contrario, las críticas más severas en términos epistemológicos y éticos quizás sean las de Lahire (2005, 2010). Por su parte, Benzecry (2017) propone una extensa revisión del concepto de *habitus* y sus usos en la sociología norteamericana, una categoría que no

extendieron casi como un vocabulario básico de la disciplina. En la presente tesis, nos valdremos sobre todo de dos categorías que recorren la mayor parte de su obra: *campo* y *capital*. Bourdieu define al *campo artístico* como una esfera de la vida social con relativa autonomía de regulación en oposición a otras instancias de legislación de bienes simbólicos (2010: 85), donde sus miembros tienen un interés común, comparten conocimientos, el reconocimiento de determinadas reglas de juego y el interés común por sostener la *creencia* en el valor de dicho juego (1990: 135-137). A su vez, un campo puede entenderse como el estado de la relación de fuerzas entre sus agentes, de modo que quienes monopolizan el capital se inclinan hacia estrategias de conservación (ortodoxos), mientras que los que disponen de menos capital apuestan a estrategias de subversión y herejía (heterodoxos). Dentro de un campo, “todo acto de producción cultural implica la afirmación de su pretensión a la legitimidad cultural” (2010b: 92), es decir, la motivación crucial que compartirían los artistas sería, en este enfoque, ubicarse en la posición aventajada y destacada del campo.

Por otra parte, la noción de capital cultural será de utilidad en tanto da cuenta de habilidades, disposiciones y gustos de los individuos, pero poniendo de relieve que dichos elementos están organizados socialmente. Bourdieu define tres estados posibles del capital: *incorporado* –habilidades, saberes y disposiciones hechas cuerpo en las personas, difíciles de transferir instantáneamente, surgidas de la herencia o de una larga inversión de tiempo–, *objetivado* –que reside en objetos como libros, cuadros, instrumentos musicales, más fáciles de transferir, pero dependientes también de formas de capital incorporado que los pongan en movimiento–, *institucionalizado* –certificaciones, premios, títulos académicos, es decir, formas instituyentes desplegadas por el Estado, con relativa autonomía de sus portadores, que vuelven a las personas comparables e intercambiables– (Bourdieu, 1987: 12-17). Esta clasificación será especialmente útil al momento de diferenciar artistas según acumulen una larga experiencia en el manejo de técnicas actorales, posean un título universitario, dirijan una sala o sean acreedores de un premio, por dar algunos ejemplos.

Si bien la empresa de Bourdieu es vasta y ofrece varios conceptos de interés, cabe anticipar algunos puntos problemáticos, que pueden estar reñidos con los enfoques construccionistas, centrados en los agentes, que utilizaremos en este trabajo. El modelo de

utilizaremos especialmente en esta tesis. Por otra parte, para Lamont (2012) es posible coordinar los aportes de Bourdieu con los de la sociología pragmática y establece una lectura más moderada de sus aportes. Para una interesante revisión del estudio de Bourdieu sobre Manet y un balance de los claroscuros de la totalidad de su obra, véase Sanseigne (2014).

Bourdieu se propone abarcar *todas* las artes y, muchas veces, ofrece explicaciones de gran abstracción que se interrumpen con ejemplos puntuales pertenecientes a la literatura, la pintura o la música⁸. De este modo, cabe preguntarse hasta qué punto las artes pueden ser homologables, es decir, en qué medida es factible elaborar un solo modelo teórico para abarcarlas a todas. Al respecto, las distintas artes han mantenido en su desarrollo histórico relaciones muy diferentes con lo industrial, lo popular, las academias, las grandes masas de público o la bohemia. Si bien la empresa intelectual de Bourdieu ha sido larga y ambiciosa, algunos autores indicaron su tendencia a acentuar y verificar su modelo teórico en el avance de sus trabajos, más que a revisar de fondo las categorías clave (Sanseigne, 2014)⁹.

Bénatouil (1999) entiende que el proyecto de Bourdieu de una sociología crítica, cuyo objetivo central es denunciar la dominación, es el elemento más cuestionable. El problema ético que Bourdieu ve en el campo de producción simbólica es la imposibilidad de los subalternos de proponer una cultura alternativa, ya que cualquier otra variante estará definida por oposición a la legítima, por su carencia. Esto ocurre por el punto de partida de Bourdieu para estudiar las artes, que va desde los saberes elaborados por los cenáculos y las academias, como centro que irradia las categorías explicativas, hacia el resto del espacio social. Por ejemplo, su definición de “arte medio” o “cultura media” no se basa en quiénes lo practican, qué instituciones o qué circulación tiene, sino según las estéticas que allí están incluidas – adaptaciones cinematográficas, orquestación popular de música erudita, interpretaciones vocales de obras clásicas–, es decir, de los aspectos intrínsecamente estéticos de las obras se deduce su inserción social y el carácter de sus consumidores (Bourdieu, 2010b: 119-121). En este sentido, la pericia de Bourdieu para los dilemas estéticos internos al campo alcanza gran lucidez, pero sus esfuerzos por conocerlos en detalle lo llevan a sobreestimar la determinación de los aspectos estéticos sobre la organización social, los comportamientos, las afinidades¹⁰.

⁸ Por ejemplo, las reflexiones de “Sociología de la percepción estética” (Bourdieu, 2010a) se ajustan más a las artes visuales, mientras que las relaciones entre campo de producción restringida y campo de la gran producción se adecúa mejor al ámbito de la música (Bourdieu, 2010b) o, por último, el proceso de autonomización del campo se indaga más profundamente en la literatura (Bourdieu, 1995b).

⁹ Otro punto ambiguo en la sociología del arte de Bourdieu atañe al concepto de “campo”. Esta categoría es utilizada para hablar de Francia en el siglo XIX, pero, por momentos, parece apuntalar un modelo que trasciende fronteras, aplicable al lugar que el arte ocupa en la modernidad capitalista. Esto exige a los investigadores de otras latitudes vigilar permanentemente qué factores asociados “al arte” en Bourdieu corresponden al particular contexto que él estudia. Más aún, es importante que el efecto de lectura de la sociología del arte de Bourdieu, no sea aferrarse a cierta teleología del concepto de campo, según el cual cualquier arte inevitablemente entraría en un mismo proceso de modernización y autonomización (Sanseigne, 2014: 16-17).

¹⁰ Para Sapiro (2016), éste es, en realidad, uno de los aspectos más innovadores en Bourdieu, sobre todo porque, en su contexto, permitía contrarrestar la preponderancia de la determinación de la estructura social por sobre la dimensión cultural propia de la tradición marxista.

También se argumentó que un problema en la sociología cultural de Bourdieu es su comprensión de los actores sociales: poseen una intuición práctica para jugar el juego de forma irreflexiva, con una relativa incapacidad para adoptar un punto de vista distante y reconocer las relaciones de dominación (Bénatouil, 1999: 6). En consecuencia, en este enfoque “la cultura” es reducida al punto de vista dominante que pretende ser universal: la cultura es, en esta perspectiva, “la resistencia a la sociología”. En consecuencia, la tarea del sociólogo puede correr el peligro de reducirse a, simplemente, identificar las pre-construcciones sociales que moldean la constitución subjetiva de los agentes (Bénatouil, 1999: 5, 6). Por ello, distintos autores criticaron en la obra de Bourdieu la preponderancia de una actuación demasiado inconsciente, intencionada o calculada.

A pesar de las críticas mencionadas, la obra de Bourdieu ofrece categorías y vías de análisis de especial interés para nuestro trabajo. Tomaremos los conceptos de *campo* y *capital*, y nos valdremos de los aportes de la fenomenología social, el interaccionismo simbólico y el pragmatismo para poner de relieve cómo los actores son relativamente conscientes de las reglas del campo, discuten la validez de dichas reglas y trazan fronteras entre sí según distintos criterios. Estas premisas serán de gran utilidad cuando, en el Capítulo 2, indaguemos por qué algunos saludos o aplausos del público son “auténticos” y otros no, o al examinar en el Capítulo 5 por qué hay premios válidos, y otros que suscitan la burla de los artistas. En este sentido, se hará foco en las controversias, los actos de crítica y denuncia pública de los agentes, observando cómo los artistas discuten entre sí criterios de valor, de justicia y de autenticidad en distintos marcos de acción, siguiendo la propuesta de la sociología pragmática (Boltanski y Thévenot, 1991; Boltanski, 2000).

En cuanto a los antecedentes de este trabajo, tal como anticipamos, fueron escasos los estudios locales sobre teatro provenientes de las ciencias sociales, en comparación con la profusión de investigaciones de enfoque semiótico o crítica cultural. Una importante referencia es el extenso trabajo de Bayardo (1997) sobre el teatro *off* Corrientes de Buenos Aires, en el que analiza su organización económica, las fronteras entre actores sociales y los aspectos poéticos que buscaban renovar la actividad en los '80. Entre otros aspectos, Bayardo (1997) indaga la organización laboral de las compañías según cooperativas, una modalidad impulsada por la Asociación Argentina de Actores que jamás alcanzó a cumplir los objetivos que se había propuesto, ocasionando que los artistas obtuviesen ganancias magras a cambio

de largas horas de trabajo. El autor también hace foco en la orientación política hacia el público, que equivale a un “pueblo” al cual emancipar (Bayardo, 1997: 107).

Otra serie de trabajos de gran relevancia es la conducida por Karina Mauro¹¹ sobre condiciones laborales en las artes del espectáculo. También Mauro evaluó críticamente el hecho de que los artistas renunciaban a la ganancia económica, lo cual obstaculiza la posibilidad de que se auto-perciban como trabajadores. Anteriormente, la autora desplegó otra agenda de investigación relevante para nuestro trabajo: los estudios sobre actuación como un campo autónomo¹², que permiten poner de relieve aspectos materiales del arte actoral. El trabajo de Mauro es ciertamente original y poco frecuente en los estudios sobre teatro, ya que, aún sin provenir de las ciencias sociales, no coloca el centro de sus preguntas en el sentido de las obras, sino en las relaciones sociales dentro de la actividad, entendida como un campo de conflictos estéticos, sociales e ideológicos. Recientemente algunas tesis doctorales de antropología (Del Mármol, 2016; Battezzati, 2017; Sáez, 2017) y sociología (Sánchez Salinas, 2018) se interesaron por las artes escénicas. Estos y otros antecedentes serán desplegados con mayor detalle y profundidad a lo largo de la tesis.

En cuanto a la estrategia metodológica, se trata de una investigación cualitativa que utilizó distintas técnicas de recolección de datos, estrategia acorde a la complejidad y diversidad de actores y formaciones dentro del objeto de estudio (Flick, 2004: 15, 17). Más que como una secuencia de pasos, se condujo un modelo flexible e interactivo, sensible a realizar ajustes durante el trabajo de campo. El grueso de la investigación se realizó en base a entrevistas en profundidad con distintos actores sociales. La estrategia de muestreo de las entrevistas fue intencional y no aleatoria, atendiendo la diversidad generacional, de género, extracción de grupo artístico, institucional, laboral y de reconocimientos experimentados, al considerar que estas variables lograban saturar satisfactoriamente el terreno. Las conversaciones fueron conducidas otorgando especial libertad a los entrevistados, pero interrogando sobre cómo tomaron sus decisiones en sus trayectos y cómo evaluaban las producciones y formaciones por las que transitaban. Otra parte central de la investigación se desarrolló mediante el trabajo en terreno, realizando observaciones sobre todo de espectáculos

¹¹ Entre sus trabajos más recientes, destacamos su análisis sobre profesionales del teatro durante la pandemia (Mauro, 2020c), así como dos dossiers bajo su coordinación publicados en 2020 en las revistas *Telón de fondo* y la *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*.

¹² En esta serie, destacamos sobre todo el concepto de “Yo actor” (Mauro, 2014) y estudios empíricos sobre la actuación de Guillermo Francella (Mauro, 2007), Pompeyo Audivert (Mauro, 2015) o sobre las dificultades y ambigüedades de las críticas de teatro para poner en palabras lo que los actores hacen (Mauro, 2010).

de teatro, a las que siempre se asistía con miembros de la actividad con quienes después conversar¹³.

Por otra parte, se desarrolló una extensa y sistemática indagación documental de fuentes escritas, conformada por prensa, publicaciones oficiales del Instituto Nacional del Teatro, prólogos de dramaturgia tucumana y contenidos en redes sociales. Estos materiales nos permitieron crear algunas bases de datos, como ser cantidad de puestas por año, espectáculos premiados en distintos eventos, designación de jurados, entre otras tablas que pueden encontrarse a lo largo de la tesis y en el Anexo. Además, la atención al material de las redes sociales fue de inestimable utilidad para reconstruir controversias entre teatristas. El trabajo de campo fue procesado mediante el *software* de análisis cualitativo Atlas.ti, que ofrece herramientas sofisticadas para codificar el material, establecer correlaciones y elaborar esquemas sinópticos que facilitan la elaboración conceptual¹⁴.

Habiendo finalizado el trabajo de campo sustantivo en febrero de 2019, esta tesis se escribió durante 2020, donde la pandemia del Covid-19 trastocó prácticamente todas las esferas de la vida social, y más todavía aquellas como el teatro, donde la co-presencia y la proximidad entre cuerpos son elementos constitutivos. Por lo tanto, el análisis que aquí proponemos se refiere menos a un difuminado presente que a un tiempo pasado que se clausuró en marzo del 2019. Es evidente que el mundo teatral que se explica en esta tesis no será el mismo que veremos reactivarse de aquí a un tiempo. Sin embargo, tampoco es adecuado sentenciar que, tras la dramática experiencia de la pandemia, las tramas sociales e institucionales se hayan transformado por completo. El campo teatral tucumano, que hoy atraviesa un lento despertar, está amarrado a ese pasado y desde allí se elaborarán y se están elaborando las estrategias para recuperar la actividad. En consecuencia, consideramos que esta tesis puede servir de insumo para pensar el difícil contexto que atraviesan hoy las artes espectaculares y definir estrategias a futuro.

El principio rector de la exposición de esta tesis consiste en dedicar cada capítulo a un tipo de actor social, espacio o institución de la actividad teatral en Tucumán. En el Capítulo

¹³ En total, entrevisté a 35 personas, entre las cuales con algunas conversé en más de una ocasión. En el Anexo, se incluye una tabla con las personas entrevistadas. Por otra parte, se realizaron 10 observaciones de campo en distintos eventos (espectáculos de teatro, muestras de talleres actorales, una presentación de un libro) repartidas entre Tucumán y Buenos Aires, y se asistió a 3 eventos virtuales en el marco del aislamiento por la pandemia del Covid-19.

¹⁴ En la última sección del Anexo pueden encontrarse algunos esquemas conceptuales originados en la codificación de Atlas.ti.

1, presentamos un panorama general del teatro tucumano y, ya en las primeras páginas, realizaremos algunas propuestas de análisis. En la primera sección, se presenta la ciudad de San Miguel de Tucumán, enmarcada en la Provincia de Tucumán y la Región NOA¹⁵, y se aportan algunos datos cuantitativos de las dimensiones de su actividad teatral. Luego, el capítulo ofrece un recorrido por los espacios que conforman la actividad, tanto salas tradicionales –con butacas fijas y “a la italiana”¹⁶– como salas pequeñas, con sillas móviles, espacios de ensayo o de formación, centros culturales utilizados por los teatristas para su actividad y espacios al aire libre. El recorrido por los espacios teatrales se realizará en función del tipo de gestión –municipal, provincial, independiente–, del emplazamiento en el espacio urbano y cómo éste imprime importantes condicionamientos para la actividad. Después, se definirán preliminarmente cuatro circuitos del teatro tucumano, prestando más atención al de mayor volumen y presencia: el independiente. Luego, se presentarán algunas observaciones sobre los oficios teatrales y el rol de internet y las redes sociales en la práctica teatral.

El Capítulo 2 tiene por objetivo analizar la figura del público, un actor social de gran relevancia¹⁷ en cómo los teatristas comprenden su actividad. En primer lugar, se recuperan algunos datos cuantitativos sobre públicos de teatro en Argentina. A continuación, se examinan los *etiquetamientos* con que los artistas clasifican al público y, de este modo, le asignan valores diferenciales según sea de un tipo u otro. Observaremos la importancia que tiene para los teatristas entrar en contacto con un público desconocido y externo a la red de colegas. La segunda parte del Capítulo analiza la figura del público como agente involucrado durante el espectáculo de distintas formas: el aplauso, sus gestos corporales y sonoros durante la función, los saludos al final con los artistas. De este modo, lejos de pensar al público como sujetos indolentes, el Capítulo 2 indaga en qué marcos de acción se encuentran los espectadores y qué percepciones construyen los teatristas sobre ellos.

El Capítulo 3 aborda la formación en Tucumán, una instancia fundamental en los procesos de socialización y aprendizaje del quehacer teatral, la cual muchas veces continúa incluso cuando el artista comenzó a producir y alcanzó grados de profesionalización. Se

¹⁵ Región del Noroeste Argentino, integrada por las provincias de Tucumán, Salta, Santiago del Estero, Jujuy, La Rioja y Catamarca.

¹⁶ Se llama “teatro a la italiana” a la disposición edilicia en la que el escenario está separado del público mediante una elevación, a veces con una fosa de por medio, en un recinto cerrado donde los espectadores se ubican al frente o en torno al escenario en forma de herradura.

¹⁷ En el proceso de codificación en Atlas.ti, la etiqueta “Público/Espectadores” fue la más recurrente para el análisis de las entrevistas, reuniendo alrededor de 150 citas.

abordan cinco instancias de formación teatral: tres talleres independientes, una escuela de teatro musical y la Carrera de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán (UNT). Se observará qué tipo de técnicas y corrientes estéticas se trabajan, con qué criterios éticos y profesionales hay afinidad y qué tipo de actriz y de actor se busca formar. A su vez, veremos que esencialmente la formación teatral en Tucumán está orientada a la actuación, un dato que cobrará mayor dimensión en el capítulo final, al analizar la experiencia de los teatristas que migran a Buenos Aires.

El Capítulo 4 abordará el problema de la profesionalización en la actividad teatral de Tucumán, que a veces opera como una aspiración entre los teatristas, como un fracaso que trae frustraciones o, incluso, como una condición de la que se busca escapar. En la primera sección, observaremos cómo se pensó la profesionalización en distintos campos del trabajo cultural: Zallo (2007) desde la economía de la cultura, Menger (2001) en los mundos artísticos, Mariscal Orozco (2015) en la gestión cultural, y Bayardo (1997) y Mauro (2018a) en el teatro. Luego, se analizan las tres dimensiones más significativas respecto a la profesionalización relevadas entre los teatristas tucumanos: la permanencia y frecuencia de tiempos de dedicación a la actividad; la integración en redes de trabajo con otros artistas; la posibilidad de ganar dinero con el teatro. Para terminar, el Capítulo propone una tabla comparativa que establece una tensión entre un “adentro” y un “afuera” del campo según los niveles de profesionalización a los que un artista aspira.

El Capítulo 5 analiza dos instituciones del teatro tucumano que tendrán especial importancia en su rol patrimonial y en el sostén de algunas tradiciones de la actividad: el Teatro Estable de la Provincia de Tucumán (TEP) –un elenco oficial asalariado dependiente del Ente Cultural de la Provincia– y los Premios Artea, organizados por la Delegación Tucumán de la Asociación Argentina de Actores. El Capítulo estará dividido en tres secciones, las dos primeras para cada una de estas instituciones y una tercera donde se trazarán relaciones entre ambas. El TEP será analizado en tanto acción de gobierno, según las transformaciones que experimentó desde su fundación en 1959 y, por último, su lugar como oportunidad laboral para las y los teatristas tucumanos. Luego, examinaremos a los Premios Artea, estableciendo una comparación con la Fiesta Provincial del Teatro –una premiación organizada por el Instituto Nacional del Teatro (INT)–. Analizaremos las transformaciones recientes de la ceremonia de los Premios Artea, poniendo de relieve qué sentidos en tensión surgen para sus protagonistas. Por último, mostraremos elementos comunes entre Teatro

Estable y los Premios Artea, sobre todo en lo que atañe a el patrimonio, la tradición y el “reconocimiento de los reconocidos”.

Mientras los Capítulos que van del 1 al 5 analizan públicos, maestros, artistas e instituciones del teatro tucumano, los Capítulos 6 y 7 se proponen salir de los límites de Tucumán. De este modo, el Capítulo 6 analiza el trabajo de los jurados concursados del Instituto Nacional del Teatro (INT), quienes protagonizan las prácticas de evaluación en las Fiestas Provinciales de todo el país, un evento de gran importancia en Tucumán. En primer lugar, se describen algunos aspectos generales del INT como agencia pública y federal de financiamiento y fomento de la actividad. Luego, el Capítulo se dedica en exclusivo a la práctica evaluadora de los jurados durante los festivales, abriendo un debate sobre las tensiones entre emoción y saber experto en el trabajo evaluador. En el tercer apartado, se analizan los problemas de validez de las tareas de evaluación, poniendo de relieve cómo los criterios más habituales de objetividad y justicia resultan problemáticos en este marco. A su vez, se examina la tensión entre el reconocimiento de la calidad estética, la diferencia cultural y la reparación de una desigualdad, un problema al que se enfrentan los jurados en su quehacer como responsables de implementar una política pública.

El Capítulo 7 analiza las trayectorias de teatristas tucumanos que se trasladaron a Buenos Aires, lo cual implicó transformaciones en su trabajo creador y el acceso a oportunidades laborales y de formación. Todo esto conduce a los artistas a leer en retrospectiva y con nuevos sentidos su experiencia en el teatro de Tucumán. Los artistas serán presentados en dos grupos, según se dediquen a la dramaturgia y la dirección, o a la actuación. Al indagar el caso de los dramaturgos, se realizará un apartado especial para mostrar las características de un circuito de gran importancia en Buenos Aires que no tiene un paralelo en Tucumán. En el apartado final del Capítulo, se establecerán algunas conexiones entre las trayectorias analizadas, poniendo de relieve qué tipo de justificaciones utilizan los agentes, siguiendo los aportes de Boltanski y Thévenot (1991). Este capítulo será especialmente interesante porque nos permitirá establecer relaciones entre los mundos artísticos de San Miguel de Tucumán y Buenos Aires, indagando por qué existen lazos entre algunas corrientes estéticas y entre otras no.

CAPÍTULO 1. Aspectos generales del teatro de San Miguel de Tucumán

1.1 Primeros apuntes sobre el teatro en Tucumán

En una columna semanal dedicada al teatro y otros espectáculos en el diario *La Gaceta* de Tucumán, el periodista Fabio Ladetto comparaba la capacidad de San Miguel de Tucumán para albergar espectáculos de envergadura con relación a Salta, con quienes estarían cabeza a cabeza en desmedro de otras ciudades del NOA, que jamás habrían tenido empresarios arriesgados, un público numeroso o espacios adecuados para este tipo de eventos¹⁸. Unos veinte años antes, Darío Lopérfido, en ese entonces secretario de cultura de la Ciudad de Buenos Aires, reflexionaba sobre los rasgos particulares de la oferta cultural y el circuito teatral de su ciudad, destacando los aspectos comunes con otros centros urbanos como Rio de Janeiro o Nueva York¹⁹. Al momento de proyectar una imagen sobre las ofertas y posibilidades artísticas de una ciudad, quienes detentan roles profesionales en este campo establecen comparaciones entre ciudades, trazan paralelismos, asimetrías y disputas por su posición pública, su prestigio y su capacidad para atraer recursos. En este sentido, las ofertas y los mundos profesionales artísticos de la ciudad de San Miguel de Tucumán resultan de gran interés por no ser asimilables a lo que ocurre en una gran capital como Buenos Aires, con artistas insertos en el circuito internacional y gran concentración de producciones, pero tampoco con las ciudades pequeñas que no cuentan con circuitos artísticos sólidos y regulares.

Con cerca de 800 mil habitantes, la ciudad de San Miguel de Tucumán, junto a su conurbación, es la quinta zona más poblada del país según el último censo nacional de 2010 y la más poblada de la Región NOA. Por su parte, la Provincia de Tucumán, la más pequeña del país –sólo la jurisdicción de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires tiene menor superficie–

¹⁸ *La Gaceta* (2018) “Una puerta semi-abierta”, Fabio Ladetto, 2 de enero.

¹⁹ *Revista Nexa* (1997) “Acá para seducir hay que ser culto. Entrevista a Darío Lopérfido”. N°40, Pp. 17-18.

cuenta con una población total de 1.448.188 habitantes²⁰. Su geografía puede dividirse sobre todo en dos franjas que corren de norte a sur: sobre el oeste, cordones montañosos, donde se encuentran los Valles Calchaquíes y localidades turísticas como Amaicha del Valle o Tafi del Valle; sobre el este, una selva de montaña conocida como yungas y la llanura.

Fundada en 1565 y trasladada un siglo más tarde a un terreno resguardado de las invasiones indígenas y las inundaciones, la ciudad de San Miguel de Tucumán construyó su posición en la primera parte de la era virreinal especializándose en la construcción de carretas –famosas por estar hechas sin uso de metal, únicamente de madera– y con el Alto Perú como principal socio comercial, a donde exportaba más de la mitad de su producción agrícola y ganadera. Con la creación del Virreinato del Río de la Plata en 1776, los vaivenes económicos de Tucumán dejaron de depender de Potosí y pasaron a estar sujetos a la dinámica comercial del puerto de Buenos Aires (Bliss, 2010: 38-40). La provincia de Tucumán tuvo un rol protagónico en las guerras y posterior declaración de la independencia, a la cual le sucedieron violentos conflictos entre caudillos que asolaron la ciudad durante gran parte del siglo XIX. En la década de 1870, durante la presidencia de Nicolás Avellaneda, la llegada del tendido ferroviario permitió una importante inflexión en la historia de la provincia, al producirse una veloz tecnificación y el definitivo despegue de su industria azucarera (Bliss, 2010: 167-187). De esta forma comenzaría una larga historia de tensiones entre Tucumán y el puerto de Buenos Aires por políticas efectivas de protección de la industria tucumana, un conflicto que alcanzaría su punto más álgido durante la presidencia de facto de Onganía, con el cierre de los ingenios tucumanos, la “hecatombe social” ocasionada por la desocupación y el éxodo de más de la mitad de la población de la provincia en los años ‘60 (Pucci, 2007)²¹.

Los inicios de la historia del teatro en Tucumán²² se remontan al siglo XIX, con la fundación de las primeras salas y, luego, en 1909 con el primer texto dramático local del

²⁰ INDEC, *Censo 2010*. www.redatam.indec.com.ar. Debido a la pandemia del COVID-19, en 2020 no se realizó el censo nacional correspondiente, pero las estimaciones del INDEC calculan en 1.7 millones la población de la provincia para ese año.

²¹ Para una historia general de la provincia de Tucumán, desde el virreinato hasta los inicios del siglo XX, véase Bliss (2010). En Pucci (2007), encontramos una destacable historia del cierre de los ingenios azucareros y los devastadores efectos de esta crisis económica, social y política ocurrida en las décadas de 1960 y 1970. Del mismo autor, puede consultarse una historia política e institucional de la Universidad Nacional de Tucumán (Pucci, 2013). Por último, Bonano y Pucci (2009) han compilado trabajos en clave de historia social sobre experiencias autoritarias en la provincia.

²² Las historias del teatro de Tucumán no abundan y en algunos casos las trataremos como fuentes primarias, ya que sus autores muchas veces intervienen como miembros del campo, ya sea como docentes, investigadores, actores, directores o jurados. En los trabajos de Tríbulo (2006, 2007, 2009) encontramos un recorrido desde los primeros registros de actividad teatral en la provincia hasta comienzos de los 2000. Por su parte, Tossi (2011) realizó un estudio pormenorizado del periodo 1959-1976, que ambos autores entenderán como de modernización

que se tiene registro, con la autoría de Alberto García Hamilton, un uruguayo afincado en Tucumán que fundaría el Diario *La Gaceta* (Tríbulo, 2009), todavía hoy el principal periódico de la provincia. Durante la primera mitad del siglo XX, el teatro local tuvo diversas vertientes: el circo criollo, el radioteatro, el teatro realizado por comunidades –judía, española, árabe e italiana– y, por último, los elencos “aficionados y filodramáticos” (Tríbulo, 2006: 34.) que se interesaron por construir espacios de formación actoral y dramaturgica. A mediados del siglo XX, se constituye el “ámbito independiente” en Tucumán mediante distintos hitos: la fundación de un “Teatro del Pueblo” en Tucumán en 1930, en paralelo a la fundación homónima que Leónidas Barletta hacía en Buenos Aires; la aparición de un certamen competitivo en 1952 entre teatros vocacionales; la creación de una Federación de Teatros Independientes de Tucumán y una Escuela de Teatro para promover el “perfeccionamiento de actores y directores” (Tríbulo, 2006: 34-52).

En este sentido, varias compañías pasan a nombrarse a sí mismas como “independientes”, como el grupo de teatro Peña El Cardón que pasa a llamarse “Teatro Independiente Peña El Cardón” por la fuerza que había adquirido esta palabra en Buenos Aires (Tossi, 2011: 76). Esto era ciertamente llamativo, dado que en la provincia no existía ese robusto teatro comercial –con capocómicos cabeza de compañía, empresarios y grandes masas de espectadores– que habían impulsado a Barletta y sus colegas a distinguirse y construir un teatro al servicio del pueblo en Buenos Aires. La identidad del teatro independiente en Tucumán parece haber surgido en torno a dos ejes: por un lado, el perfeccionamiento técnico y artístico; por otro, la preocupación por hacer un teatro con una “orientación político-social” (Tríbulo, 2006: 47).

En las décadas siguientes, se destacan tres grandes hitos para el teatro de Tucumán. En 1959, la Legislatura local creó el Consejo Provincial de Difusión Cultural, un ente autárquico, con independencia económica, a través del cual se fundó el Teatro Estable de la Provincia, una institución vigente hasta la fecha, constituida por un elenco asalariado y permanente de actores y actrices. En segundo lugar, la fundación en 1984 de la Carrera de Teatro en el seno de la Universidad Nacional de Tucumán, lo que transforma a la provincia en la única de la Región NOA en contar con una carrera universitaria de teatro. En tercer lugar, ya en la escala nacional, la creación del Instituto Nacional del Teatro (en adelante, INT) en 1997,

y consolidación del campo teatral. También Rafael Nofal (s/f), en un proyecto más ensayístico, explicó las “confluencias” entre dos tipos de actores en Tucumán después de la última dictadura militar: los venidos del radioteatro y aquellos con formación institucional.

caracterizado por una vocación federal y descentralizadora, imprimirá importantes cambios para la actividad, tanto en el fomento de la producción como en la elaboración de instancias de reconocimiento. En suma, el Teatro Estable de la Provincia, la carrera de teatro de la UNT y el Instituto Nacional del Teatro serán tres instituciones clave para el teatro tucumano, que se analizarán en distintos momentos de la presente tesis.

Por otra parte, la actividad teatral en Tucumán no puede deslindarse de la Ciudad de Buenos Aires, un polo teatral de gran importancia, cuya calidad, cantidad de salas y espectáculos es destacado permanentemente, comparándolo muchas veces con importantes capitales del mundo²³. Más aún, existe una propuesta ante la UNESCO de declarar a Buenos Aires como “Capital del Teatro de Habla Hispana”, e incluso el Gobierno de la Ciudad instituyó por ley el Día del Teatro Independiente. Esto no se debe exclusivamente a “la pasión argentina por el teatro”, sino también a un importante sistema de subsidios que el teatro porteño recibe, incluso en épocas de retracción económica –como fueron los años posteriores a la crisis del 2001–, todo lo cual no puede desconocerse para entender por qué es la ciudad “más productiva del país” en lo que respecta al teatro (Rimoldi: 2011:117-118).

En cuanto a las dimensiones de la actividad, entre 2000 y 2019 la ciudad de San Miguel de Tucumán contó con un número variable de entre 60 y 100 espectáculos anuales. Para el periodo 2000-2004, el número máximo se alcanzó en 2003 con 85 obras en cartelera en el año, contemplando sólo obras locales (Tríbulo, 2006). A continuación, se presenta una Tabla de elaboración propia a partir de datos en carteleras de prensa para el ciclo 2010-2019 con un conteo de obras en cartel por año. En este caso, se contabilizaron todas las que estaban en cartel, sean o no locales, especificando ese dato en la segunda columna. En 2019 notamos un pronunciado aumento que puede explicarse por una mayor presencia de espectáculos de Buenos Aires y de otras provincias posibilitados por los subsidios de giras nacionales del INT.

²³ Llamada en ocasiones “la París de Sudamérica” por el estilo arquitectónico de algunos edificios emblemáticos, Buenos Aires es conocida a nivel mundial por su actividad artística y la productividad de su bohemia. Ricardo Piglia (2013) subrayaba que Borges construyó su poética “sin salir de Buenos Aires”, valiéndose sólo de las librerías y el entusiasmo literario propios de esta capital, sin necesidad de ir a París o a Nueva York. Rasgos similares fueron señalados sobre el teatro porteño. Por ejemplo, en una nota periodística del 2005, se aseguraba que en Buenos Aires había más funciones teatrales por año que en Nueva York. <http://www.teatral.eu/ca/noticies/4728/buenos-aires-compta-amb-mes-funcions-teatral-que-nova-york->

Tabla 1: Espectáculos en cartelera por año en San Miguel de Tucumán 2010-2019²⁴

Año	Total de Obras	Elencos no tucumanos	Precio de las Entradas²⁵
2010	79	7	\$ 15 - 30
2011	63	3	\$ 20 - 40
2012	57	5	\$ 30 - 40
2013	62	4	\$ 30 - 60
2014	78	6	\$ 50 - 100
2015	90	5	\$ 100 - 120
2016	86	8	\$ 100 - 130
2017	87	4	\$ 100 - 150
2018	84	6	\$ 150 - 300
2019	109	15	\$ 200 - 300

1.2 Las salas de teatro: emplazamiento urbano y dependencia institucional

1.2.1 Las relaciones entre actividad artística y espacio urbano

A diferencia de otras artes como la música o la literatura, donde los objetos pueden viajar o reproducirse en ausencia de sus productores, el teatro guarda una relación estrecha y obligada con los espacios donde se lo practica. En consecuencia, es imprescindible caracterizar el universo de salas y espacios donde se realiza, ensaya o enseña teatro. En este apartado, se analizará el emplazamiento de las salas en el espacio urbano de San Miguel de Tucumán, cuáles son sus distancias y proximidades, qué corredores forman junto a otros espacios de sociabilidad, así como las representaciones que los urbanitas tienen sobre dichas zonas. Por otro lado, también se pondrá de relieve la dependencia institucional de las salas – provincial, municipal, universitaria, independiente–, así como algunos aspectos edilicios que

²⁴ Cabe señalar que no incluimos en estos conteos dos tipos de espectáculo que sí están en Tríbulo (2006), que a nuestro juicio no es conveniente incorporar: las muestras de talleres o de cátedras de la carrera de la UNT, que habitualmente implican una única función con un público limitado al círculo cercano de los estudiantes; los espectáculos en otras ciudades de la provincia, cuyo rastreo supone un trabajo bastante más amplio que excede el encuadre y las posibilidades de esta tesis. Sí incluimos obras de danza contemporánea, que son una o dos por año y sus realizadores forman parte del campo del teatro.

²⁵ Elaboración propia a partir de la cartelera de *La Gaceta*. Se registra el precio más bajo y el más alto del año, un dato que sólo aparece en algunas obras, quizás porque especificar el precio pudiera desalentar la llegada de espectadores. No incluimos las obras del Teatro Estable de la Provincia, que siempre son aproximadamente un 20% más baratas que las del circuito independiente, ni las obras de Buenos Aires que son más caras.

influyen notablemente en los espectáculos, sobre todo, con relación al público: ¿cuántos espectadores puede albergar? ¿qué formas de separación existen entre el público y el proscenio –unos pocos metros, un desnivel dado por un escenario elevado, una fosa, un telón–? ¿qué tipos de experiencia supone asistir a un tipo de sala u otra?

Las relaciones entre arte y ciudad fueron extensamente trabajadas por Gorelik y Arêas Peixoto (2019), quienes compilaron un volumen donde distintos autores analizan, para varias ciudades de América Latina, “cómo ciudad y cultura se activan mutuamente”²⁶, cómo el espacio urbano le da forma a la sociabilidad de un mundo artístico y, al mismo tiempo, cómo éste modifica y habilita nuevos sentidos y formas de sociabilidad en determinadas zonas de la ciudad. En este volumen, se destaca el trabajo de Ansolabehere (2019) sobre los escritores de entresiglos en Buenos Aires, donde se analiza el rol de los cafés y cervecerías de la Avenida Corrientes, espacios de sociabilidad desde donde los artistas construían una posición bohemia y antiburguesa. A diferencia de otros lugares de intercambio intelectual –clubes, cenáculos literarios, ateneos o revistas– estos cafés ostentaban un cierto carácter democrático, ya que cualquiera podía entrar en ellos. En contraste con París, donde la bohemia ocupaba otro barrio apartado del centro, en Buenos Aires el circuito bohemio estaba en el centro mismo de la ciudad burguesa que los artistas pretendían desafiar (Ansolabehere, 2019: 46-47).

En el mismo volumen, Aguilar (2019) analiza las transformaciones habilitadas por el Bafici²⁷ en el espacio urbano. En primer lugar, éste permitió modificar la sociabilidad típica del shopping del Abasto, cuando el festival se realizó allí en sus primeros años. Por otro lado, el Bafici acompañó la instalación de varias salas de teatro en la calle Guardia Vieja en la primera década del 2000, revitalizando con su presencia otros emprendimientos culturales que, con el tiempo, conformaron un verdadero corredor de la bohemia porteña. El Bafici le daba así nueva vida a un barrio que arrastraba décadas de deterioro, habiéndose incluso propuesto en una ocasión el cierre del shopping. Por último, el autor puntualiza las consecuencias e intereses en juego que tuvo el traslado del Bafici hacia el norte de la ciudad, en el Recoleta Village, renunciando a una posibilidad que el propio festival había habilitado:

²⁶ Vale aclarar que los autores utilizan el término “cultura” en su acepción ilustrada, es decir, como aquellas actividades intelectuales y artísticas que implican formas no religiosas de crecimiento espiritual. En menor medida, también parece la “cultura” en el sentido herderiano, como los elementos que forman parte del acervo de una nación. En este caso, el concepto de cultura no es utilizado en su acepción extendida, como proceso social general que engendra estilos de vida (Williams, 2009: 21-31).

²⁷ Festival Internacional de Cine de Buenos Aires, realizado por primera vez en 1999 como una iniciativa del gobierno de CABA, con el apoyo de capitales privados, que progresivamente ganó renombre en el circuito internacional.

utilizar el recurso de la cultura para revitalizar barrios postergados por la política pública. En este caso, el festival se trasladaba a un barrio de altos ingresos al cual –en aquel momento– el subterráneo no llegaba, lo que lo volvía bastante menos accesible (Aguilar, 2019).

A diferencia de los panoramas que describíamos en la Avenida Corrientes de entresiglos o el Abasto en la actualidad, en la ciudad de Tucumán no es posible delimitar un corredor único, claro y compacto de circulación de los artistas de teatro compuesto por salas, bares y centros culturales. En contraste con la fisonomía porteña, donde varias salas de teatro se concentran en calles como Guardia Vieja o Corrientes, en San Miguel de Tucumán las salas están dispersas en varios puntos del centro de la ciudad, a pocas cuadras de él o situadas en soledad en barrios periféricos. “Es difícil llevar gente afuera de las *cuatro avenidas*” explicaba una directora de sala de larga trayectoria. En San Miguel de Tucumán, se conoce como “las cuatro avenidas” a aquellas que delimitan un cuadrilátero de 14 por 18 cuadras donde hay mayor circulación y densidad de población. Allí están el microcentro, la Plaza Independencia, la Casa de Gobierno y la Catedral, así como Barrio Norte y Barrio Sur, divididos por la calle 24 de septiembre. Estas cuatro avenidas, –Mitre, Sarmiento, Avellaneda y Roca– constituyen verdaderas fronteras urbanas que marcan pautas de circulación y coinciden con el nivel socioeconómico de sus habitantes²⁸. Como podrá verse en los mapas, dentro de este rectángulo se encuentra la mayoría de las salas dependientes del Estado, mientras que los espacios independientes están, o bien en el microcentro, o bien afuera o muy cerca de “las cuatro avenidas”, de un lado o del otro.

A continuación, presentamos un plano²⁹ de San Miguel de Tucumán y una tabla donde se incluyen los espacios que nombraremos en la exposición, poniendo de relieve su dependencia institucional, su emplazamiento en la ciudad y su capacidad. Resulta importante no incluir únicamente salas de teatro en sentido estricto, sino también las sedes de la carrera de teatro de la UNT, así como espacios más ambiguos en su carácter, como centros culturales

²⁸ Durante el trabajo de campo, una informante contaba que, durante su niñez en los años '70, sus padres habían comprado una casa y se lamentaban porque el dinero no les había alcanzado para hacerlo “dentro de las cuatro avenidas”, por más que la casa quedara apenas tres cuadras por fuera de una de ellas. Del mismo modo, algunos servicios de *delivery* indican “dentro de las cuatro avenidas”.

²⁹ Este plano y los siguientes son de elaboración propia, realizados mediante el *software* QGIS. Agradezco especialmente a mis colegas Juan Francisco Valdés y Florencia Labiano por su ayuda en la elaboración.

o sociedades, que no funcionan siempre como teatros. Los datos para construir este plano fueron elaborados fundamentalmente a partir del trabajo en terreno³⁰.

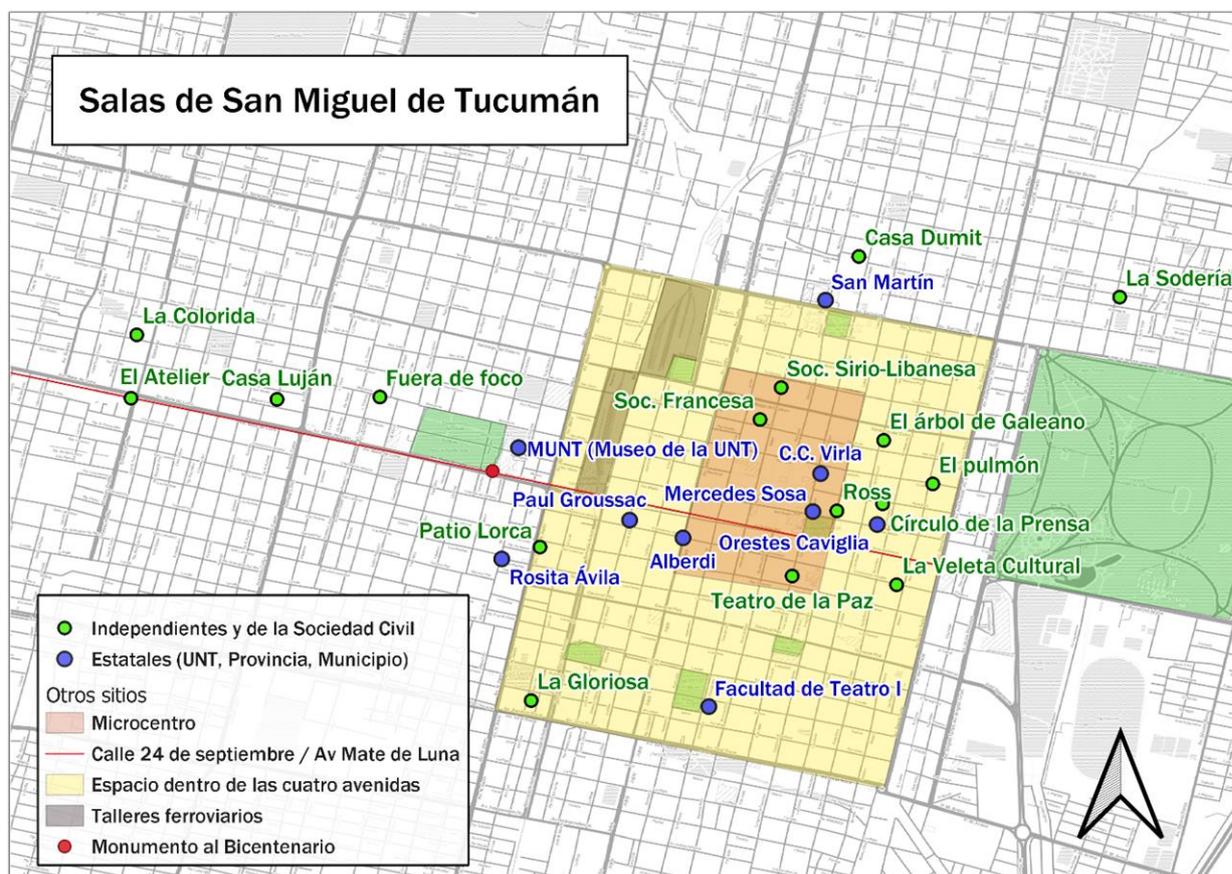


Tabla 2: Salas de teatro de San Miguel de Tucumán³¹

Gestión	Sala	Capacidad	Ubicación
UNT	C.C. Virla (auditorio)	370	Microcentro
	Alberdi	650 100	Microcentro
	MUNT: Museo de la UNT	s/datos	B° El Bosque
	Paul Groussac	s/datos	B° Sur

³⁰ Los planos de la actividad teatral de los sitios web del SINCA y el INT son de utilidad parcial para este trabajo. Mientras el mapa del SINCA no registra varias salas en actividad y mantiene otras que hace tiempo cerraron, el del INT registra únicamente los espacios subsidiados por el organismo. Cabe destacar la especial dificultad que supone elaborar un mapa de espacios artísticos, sobre todo del circuito independiente, dado el carácter móvil e inestable de éstos. Por ejemplo, en el plano que ofrecemos aquí, incluimos al menos tres salas de gran relevancia durante el trabajo de campo que, al finalizar esta tesis, habían mudado a otro sitio o cerrado sus puertas.

³¹ Tabla de elaboración propia. La capacidad de las 26 salas se elaboró según datos de prensa, sitios web estatales y estimaciones aportadas por informantes. Los mapas elaborados por el SINCA y el INT de salas de teatro en Tucumán no registran esta información. Tampoco lo hacen las salas en sus sitios web. Aquellos casos donde se registran dos cifras corresponden a espacios con dos salas. Por último, de las salas consignadas, El árbol de Galeano cerró en julio de 2018 y Fuera de Foco en febrero de 2020, pero las incluimos por la relevancia que tuvieron durante el trabajo de campo.

Provincial	San Martín	800	B° Norte
	Orestes Caviglia	183	Microcentro
	Mercedes Sosa	1600	Microcentro
Municipal	Rosita Ávila	300	B° Ciudadela
Nacional	Casa del Bicentenario	s/datos	B° Los Lapachos
Organizaciones de la Sociedad Civil	Círculo de la Prensa	170	Microcentro
	Soc. Sirio-Libanesa	s/datos	B° Norte
	Soc. Francesa	s/datos	B° Norte
Independiente	Luis Franco I y II ³²	60 60	Microcentro
	El pulmón	80	Microcentro
	Ross	60 60	Microcentro
	El árbol de Galeano ³³	100 65	Microcentro
	Teatro de la Paz	150	Microcentro
	Casa Dumit	50	B° Norte
	La Colorida	100	Villa Luján
	Casa Luján	50	Villa Luján
	El Atelier	35	Villa Luján
	Fuera de foco	60	B° El Bosque
	La Sodería	70	B° Ob. Piedrabuena
	La Gloriosa ³⁴	70	B° Sur
	La Veleta Cultural	60	B° Sur
Patio Lorca	s/datos	B° Sur	

1.2.2 Los espacios del Estado: salas municipales, provinciales, universitarias.

Una primera serie de espacios está integrada por siete salas que dependen de algún organismo del Estado, en su mayoría ubicadas en el microcentro. En primer lugar, están los tres espacios dependientes del municipio de S.M. de Tucumán, inaugurados después del 2014: el Teatro Municipal Rosita Ávila, el Teatro Mercedes Sosa y la Casa del Bicentenario. Este último es el único ubicado afuera de las “cuatro avenidas”, a unos 50 cuadras del microcentro,

³² Estas salas se encuentran dentro del complejo del Círculo de la Prensa, pero son dirigidas por un maestro del circuito independiente.

³³ Esta sala cerró durante el trabajo de campo de esta tesis, a mediados del 2018, y pocos meses después reabrió bajo el nombre de Tertulia, con una sola sala. La incluimos según su anterior versión por el lugar central que tuvo para el análisis.

³⁴ En 2020, los directores de La Gloriosa, Pablo Gigena y Noé Andrade, obtuvieron por parte del INT el dinero para comprar un nuevo espacio para la sala, cuyo nuevo nombre es Puerto Cultural Libertad. Hasta la finalización de esta tesis, La Gloriosa aún funcionaba ya que el espacio nuevo todavía estaba sujeto a tareas de refacción. Sin embargo, en breve la actividad de la sala se mudará a la nueva sede en el Barrio Ciudadela.

inscripto en una política nacional cuyo objetivo es la des-centralización de las artes³⁵. La Casa del Bicentenario alberga algunos talleres de teatro y los elencos independientes hacen funciones sólo en fechas aisladas, ya que las temporadas se realizan sólo en las salas del circuito. En segundo lugar, hay dos salas de gran importancia que dependen de la Provincia: el Teatro San Martín y la Sala Orestes Caviglia, en la cual ensaya y realiza sus funciones el Teatro Estable de la Provincia. En tercer lugar, dos salas dependen de la Universidad Nacional de Tucumán: el Teatro Alberdi –que cuenta, a su vez, con dos espacios, una mayor y otro más pequeño– y el auditorio del Centro Cultural Eugenio F. Virla. En el mapa también indicamos la sede de la Carrera de Teatro y la sala Paul Groussac, utilizada únicamente para ensayos y muestras de ésta.

Una característica central de varias salas estatales es su capacidad para albergar muchos espectadores, especialmente el Teatro Alberdi y el Teatro San Martín, las salas más antiguas de la provincia –fundadas ambas en 1912– y las únicas dos que presentan la tradicional estructura de herradura, con escenario elevado, bambalinas, fosa para orquesta y varios pisos circulares de palcos, donde el público está estratificado según el precio que abonó al entrar. Ambas salas albergan alrededor de 800 espectadores. Además, estos teatros se destacan especialmente por sus fachadas imponentes. Por su parte, el Teatro Mercedes Sosa³⁶, inaugurado en abril de 2014, antiguamente una sala de cine, se destaca por ser el de mayor capacidad de la provincia, con 1600 espectadores. Está ubicado en el corazón del microcentro, frente a la Plaza Independencia, a pocos metros de la Casa de Gobierno de la Provincia. La programación de estos tres espacios está integrada principalmente por espectáculos musicales y teatrales humorísticos, muchas veces provenientes de Buenos Aires. El rasgo central de estas salas es, sin duda, el desafío de llenarlas de espectadores, lo cual ocasiona que los espectáculos del circuito independiente raramente realicen allí sus funciones. Sin embargo, otros aspectos como el hecho de formar parte del patrimonio histórico y la tradición, además de la elegancia de sus bambalinas, su telón y su arquitectura, son características que se

³⁵ Este espacio forma parte de la Red de Casas del Bicentenario, una política del Ministerio de Cultura de la Nación que se ocupó de crear espacios “bajo la órbita municipal” en distintos puntos del país con el fin de “democratizar el acceso a los espacios artísticos, culturales y de formación en todo el país.” (www.cultura.gob.ar, Consultado en diciembre de 2020). Para hacer más cómoda la representación en el mapa, este espacio no está incluido en el plano, pero se encuentra a unas veinte cuadras al Oeste siguiendo la Avenida Mate de Luna.

³⁶ Primero una sala de cine, luego un templo de una iglesia evangélica, la inauguración del Teatro Mercedes Sosa supuso un gran evento de revalorización del patrimonio arquitectónico de la provincia. El espacio se hizo tristemente conocido en los medios nacionales en marzo del 2019 a raíz del accidente del músico Sergio Denis, quien cayó al foso de la orquesta y murió un año después.

encuentran muchas veces en las antípodas de las pautas estéticas que persigue el circuito independiente.



Figura 2: Teatro San Martín - (Fuente: Sitio web del Ente Cultural de Tucumán, “El Teatro San Martín cumple 106 años”)



Figura 3: Teatro Alberdi - Sala Mayor (Fuente: Diario La Gaceta (22/04/2014 “El Teatro Alberdi renueva tapicería”)

Por su parte, la Sala Municipal Rosita Ávila es bastante diferente de las salas arriba mencionadas, tanto en sus aspectos edilicios, como en la forma en que se planificó su emplazamiento. Inaugurada en septiembre de 2016, con una capacidad para 300 espectadores, a diferencia de los espacios anteriores, esta iniciativa municipal estuvo más exclusivamente dedicada al teatro y no al mundo del espectáculo en general. Por un lado, la sala cuenta con un número “intermedio” de espectadores, mucho mayor a las 70 o 100 personas de las salas independientes, pero bastante más reducido –y, sobre todo, amigable para los riesgos que una compañía de teatro puede tomar– que el San Martín, el Alberdi o el Mercedes Sosa; por otro,

la sala lleva el nombre de una famosa actriz tucumana a quien muchos artistas consideran parte central del patrimonio teatral de la provincia³⁷.

La Sala Municipal Rosita Ávila fue construida en el marco de una renovación general que se realizó del antiguo casco del mercado del Abasto después del 2010. A principios de los 2000, las manzanas del antiguo mercado del Abasto eran una zona de locales bailables nocturnos cuya fama comenzó a eclipsarse con el asesinato de Paulina Lebbos³⁸ en febrero de 2006, quien, según las pericias, habría sido vista allí por última vez. En los años siguientes, el gobernador José Alperovich sancionó una polémica y resistida ley –la “Ley de las 4 A.M.”,



Figura 4: Sala Rosita Ávila, fachada e interior – Fuentes: Sitio oficial de la Municipalidad de San Miguel de Tucumán; *El Tucumano*, diario digital. 21 de febrero de 2021.

como se llamó popularmente– que ponía un tope horario a las fiestas nocturnas, restringía la venta de alcohol y castigaba con severas multas a quienes lo hicieran ilegalmente. Con el tiempo, estas medidas significaron el ocaso de los bares bailables del Abasto, que terminaron por cerrar. Luego, se desarrolló un nuevo proyecto de revalorización de la zona y en 2012 se

³⁷ Beatriz Rosa Ávila fue una actriz tucumana, co-fundadora junto a Oscar Quiroga de Nuestro Teatro, una de las primeras salas independientes de la provincia. Actuó en cine, televisión, en el Teatro Estable de la Provincia y en el circuito independiente, donde se hizo conocida por el personaje humorístico de “la María”. Murió en diciembre de 2019, es decir que la sala fue bautizada con su nombre con ella aún en vida, cuando todavía no había abandonado los escenarios. Estos gestos de consagración a figuras que no han terminado su carrera son muy comunes en el teatro tucumano. Por ejemplo, en 2017 se inauguró la Sala Juan Tríbulo dentro del Teatro Alberdi, en homenaje al fundador de la carrera de teatro de la UNT, quien aún se encontraba en actividad. Del mismo modo, el director teatral Armando Díaz inauguró una sala teatral que lleva su propio nombre en la localidad de El Cadillal (Véase “El Cadillal tiene su primera sala teatral, con espacio para 200 butacas”, *LG*, 23/02/2021, por Fabio Ladetto)

³⁸ El crimen de Paulina Lebbos en 2006, así como la desaparición de Marita Verón en 2002, fueron dos importantes casos que conmocionaron a la Provincia de Tucumán durante varios años y fueron motivo de movilizaciones y eventos públicos que muchas veces encontraron eco en los circuitos artísticos. Ambos casos, además de ser actos de violencia contra las mujeres, se caracterizaron por largas e infructuosas investigaciones, una sensación generalizada de no acceso a la justicia y la develación de conexiones entre los criminales y el poder político. Entre las investigaciones sobre crimen, poder político y justicia en Tucumán, se destacan especialmente los trabajos de Sibila Camps, tanto su exhaustivo e inquietante recorrido por el caso Marita Verón (Camps, 2013) como la perturbadora biografía del Malevo Ferreyra (Camps, 2008), un violento comisario en actividad desde el Operativo Independencia en 1975 hasta el gobierno democrático de Antonio Domingo Bussi en los años ‘90.

inauguró un Hotel Hilton con casino en el sitio donde se ubicaba el viejo mercado, manteniendo parte de la construcción original, a lo que se sumó la apertura de bares –ya no bailables, sino gastronómicos y familiares– y un estacionamiento³⁹. A unas cuatro cuadras de allí, sobre la Avenida Mate de Luna, se construyó en 2016 un monumento por el Bicentenario de la Independencia, lo cual contribuyó a revitalizar la vida nocturna de la zona, esta vez orientando su oferta a familias, jóvenes y adultos, sin lugares para bailar.

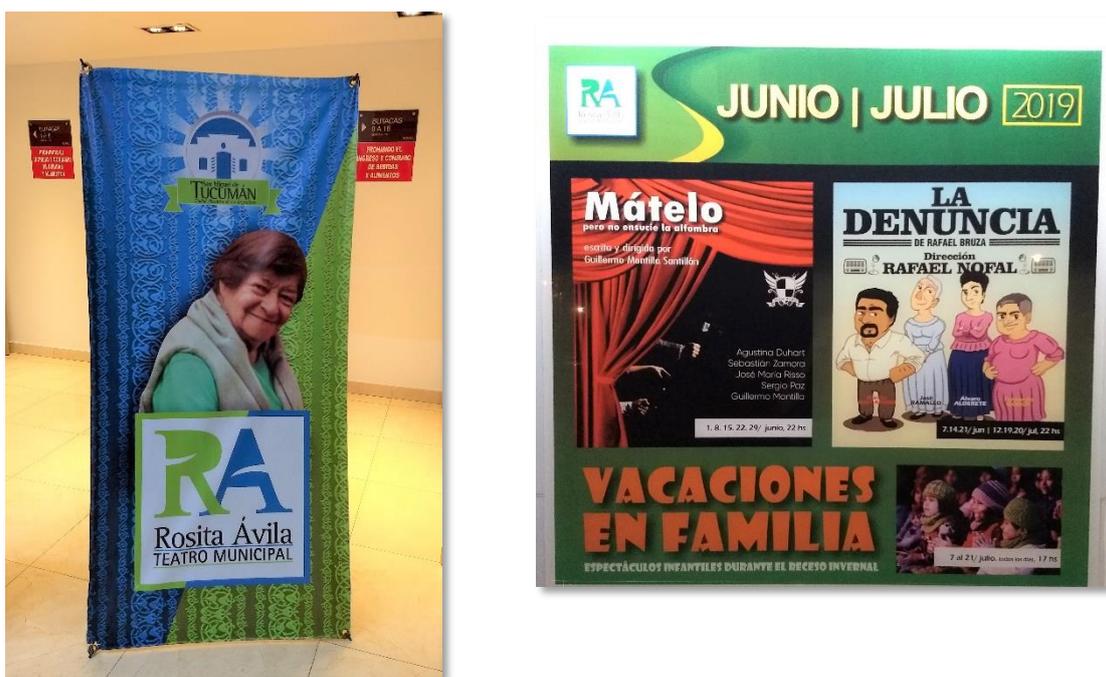


Figura 5: *Banner y cartelera del Teatro Rosita Ávila - Fotos tomadas por el autor (Julio de 2019)*

La sala Rosita Ávila fue construida en este particular enclave, en la misma manzana del Hilton, cuyo principal atractivo es su casino, junto a una ronda de locales gastronómicos y un cómodo estacionamiento. Se trata de la única sala de teatro en Tucumán inaugurada con la lógica de las salas de cine surgidas en los años '90, según explica Ethis (2005), salas que se extinguen en los barrios y comienzan a emplazarse en los grandes centros comerciales, en espacios orientados al consumo, modificándose profundamente las lógicas de asistencia y expectación del público. Mientras las salas de cine barriales se destacaban por su suntuosidad, sus telones y el apego afectivo de sus espectadores asiduos, la sala *multiplex* pierde la mística tradicional, pero gana en atracción por las comodidades que ofrece a sus espectadores por la cercanía de bares, estacionamiento y seguridad (Ethis, 2005).

³⁹ María Carman (2005) estudió un proceso similar en el barrio del Abasto en Buenos Aires, en este caso analizando cómo las políticas públicas buscaron transformarlo en un “barrio noble” y las tensiones que emergieron por parte de iniciativas vecinales.

No puede pasarse por alto el carácter nostálgico de esta mirada sobre los espacios, donde la “transformación” de las salas de cine de barrio se percibe como un “deterioro”, en tanto habrían perdido su componente “auténtico” y emocional frente a la proliferación de salas *multiplex*. Esta aversión a la lógica comercial de las nuevas salas de cine, presente en muchas investigaciones, coincide bastante con la forma que los propios artistas del teatro independiente sostienen su desdén por los espacios que rubrican como “comerciales”. En consecuencia, tras la gran inversión realizada por el municipio para crear la sala, pocas compañías del circuito independiente la eligen para hacer sus espectáculos. En síntesis, la sala municipal Rosita Ávila es la única en Tucumán ubicada en un complejo comercial, con una cartelera especial para las vacaciones de invierno, con espectáculos dirigidos al público “familiar”⁴⁰, colocando al teatro como un consumo dirigido al tiempo de ocio y al turismo.

Las dos sedes de la Carrera de Teatro de la Universidad Nacional de Tucumán se encuentran en Barrio Sur⁴¹, el cual se ubica próximo al microcentro, del otro lado de la calle 24 de septiembre. Durante las dos primeras décadas de los 2000, este barrio se caracterizó especialmente por albergar algunos puntos neurálgicos de circulación nocturna, como la intersección de las calles Chacabuco y Piedras –conocida popularmente como la “Chacapiedras”– con bares en sus cuatro esquinas e inmediaciones. Por otra parte, dispersos en Barrio Sur y en el microcentro encontramos bares que, en sus nombres, sus espectáculos y su fisonomía invocan un espíritu bohemio, artístico o de izquierda: Managua, Playa Girón, Pangea, El Aleph, Plaza de Almas, Pal Pueblo –este último ubicado frente a una sede de la Carrera de Teatro–. Algunos de estos bares ya cerraron sus puertas, pero tuvieron un lugar importante en la sociabilidad del circuito del teatro en el periodo que estudiamos.

Por último, entre los espacios estatales podemos nombrar dos lugares abiertos, donde se realizan actividades teatrales: el Piletón del Parque Avellaneda y el Lago San Miguel en el Parque 9 de Julio. El Piletón, ubicado a metros del Monumento al Bicentenario y a unas cinco cuadras de la Sala Rosita Ávila, es un anfiteatro donde se realizan espectáculos de circo, teatro

⁴⁰ Los estudios sobre públicos se muestran críticos ante la categoría teatro “infantil” o “para niños”, optando por llamarle teatro “familiar”, un término que pone de relieve el hecho de que los niños no asisten solos, sino con adultos. Además, se sortea la implicancia de “infantil” como simple o de menor jerarquía estética. También en el ámbito literario, María Teresa Andruetto (2009) criticó la categoría literatura “infantil”, en pos de una “literatura sin adjetivos”.

⁴¹ Es interesante apuntar que los espacios donde funcionan talleres independientes –el Círculo de la Prensa, Casa Luján, la Sala Ross o Casa Dumit– no están ubicados en Barrio Sur, donde están las sedes universitarias. De este modo, el encuentro social posterior al momento de aprendizaje, muy habitual en el mundo del teatro, difícilmente encuentra juntos a los estudiantes que salen de una clase en la universidad y los que salen de un taller, básicamente por la distancia entre ellos.

popular e infantil. Cabe señalar que el teatro barrial, callejero o comunitario no tienen gran presencia en Tucumán: no existen compañías que se autodenominen de ese modo, ni tampoco hay instancias institucionalizadas de formación. El Piletón fue utilizado por artistas del circuito independiente durante el 2020 para pedir protocolos que permitiesen la reapertura de las salas de teatro⁴². Por su parte, el Parque 9 de Julio, ubicado al este de “las cuatro avenidas”, es donde cada año, para la celebración de la pascua católica, se realiza la representación teatral “La Pasión de Cristo”, un evento de gran convocatoria al cual haremos referencia.

1.2.3 Las salas del circuito independiente

En su síntesis de sociología del cine, Ethis (2005) apunta que durante muchos años – y quién sabe si aún ahora– las salas de cine implicaron para los espectadores un espacio de magnificencia y suntuosidad, creaban un espectáculo de opulencia, similar a los casinos, que invitaban a abstraerse de la vida cotidiana (Ethis, 2005: 30). Tal como vimos, algunas salas estatales aportan una experiencia de este tipo, con imponentes edificios o decorados internos elegantes. En contraste, las salas del circuito independiente, mucho más pequeñas, algunas hechas en casas refaccionadas, buscan destacarse por aspectos contrarios: espacios sencillos, a veces hogareños, con sillas móviles en lugar de butacas tapizadas y fijadas al suelo, incluso grises o venidos a menos, donde el hecho de albergar poco público tiene consecuencias notables en la experiencia del espectáculo, ya que el espectador está más a la vista y la sensación grupal puede ser de mayor intimidad.

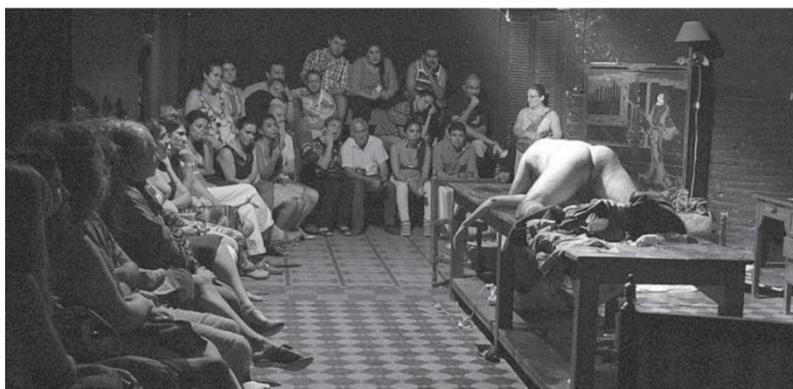


Figura 6: Sala La Sodería. *Después de muertos*, espectáculo de Manojó de calles. A la derecha, el actor desnudo y de espaldas sobre una mesa, mientras el público lo rodea.

Fuente: Pérez Luna, Verónica (2016) *Experimento Manojó. 20 años de teatro*. Edición digital, P 36.

Estas características exceden a Tucumán y se inscriben en las transformaciones que el teatro independiente experimentó en los '90 y se profundizaron después de la crisis del 2001, cuando también en Buenos Aires se instalaron salas en espacios pequeños (Perinelli, 2014). Según el SINCA, el 66% de los espacios artísticos y culturales de todo el país tiene una

⁴² *El tucumano* (2020) “Con una clase abierta, piden habilitación del teatro independiente”, 27 de junio. www.eltucumano.com/noticia/libre/264747/con-una-clase-abierta-piden-habilitacion-del-teatro-independiente.

capacidad menor a 100 personas y sólo un 11% puede alojar más de 200 espectadores (SINCA, 2020: 31). Según los datos presentados en la Tabla 2, en S.M. de Tucumán al menos la mitad de las salas tienen un aforo menor a 100 butacas. Al respecto, un director de unos setenta años recordaba el momento en que participó de la elaboración de la Ley Nacional de Teatro a finales de los '90 y calculaban subsidios para salas de “300 espectadores... así se pensaba en esa época”. Y continuaba: “¡Hoy 300 espectadores es una fiesta loca! Hoy las salas son de 50 personas, 50 butacas... y hay que hamacarse para meter 50 espectadores por función”. Ciertamente, una transformación central de las últimas décadas es cómo el circuito independiente devino en salas más pequeñas, un aspecto estrechamente relacionado con la escasez de público de la que hablaremos en el siguiente capítulo. En consecuencia, tampoco los teatristas se habitúan a trabajar con los rigores de las salas grandes, por lo cual prácticamente nunca eligen los espacios estatales.



Figura 7: Sala Luis Franco, vista desde el escenario. Una compañía conversa después de un ensayo.

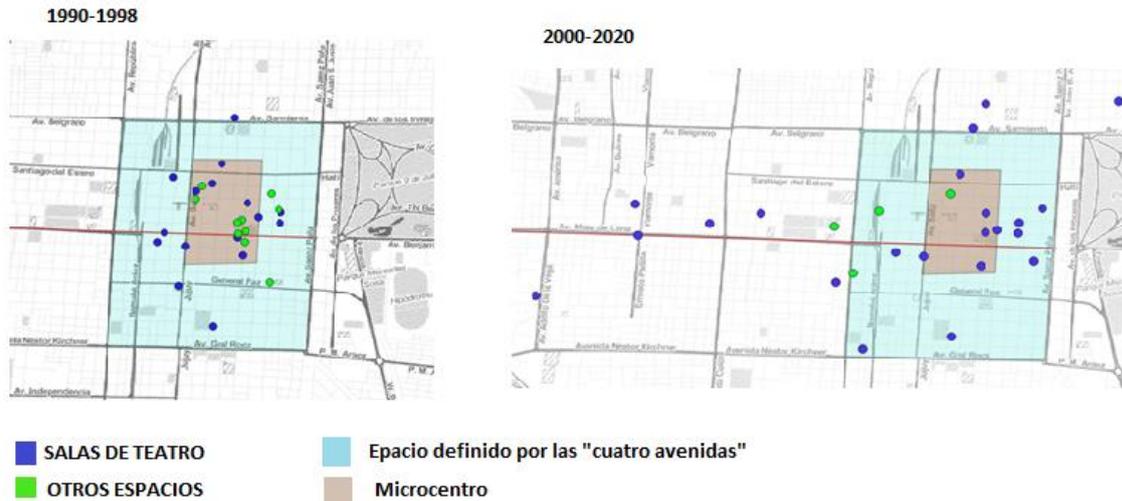
Fuente: Agencia FARCO, 3 de junio de 2020.

Las salas del circuito independiente de Tucumán no cambiaron únicamente en la cantidad de espectadores que albergan, sino también en su emplazamiento. En la década del '90, según observamos en el siguiente par de mapas (Figuras 8 y 9)⁴³, todos los espacios teatrales se encontraban dentro de las cuatro avenidas y alejados de estas fronteras que tanto marcan la vida urbana de la ciudad. Según puede observarse, el gran cambio ocurrido en los últimos veinte años es el emplazamiento de las salas independientes por fuera de esta zona,

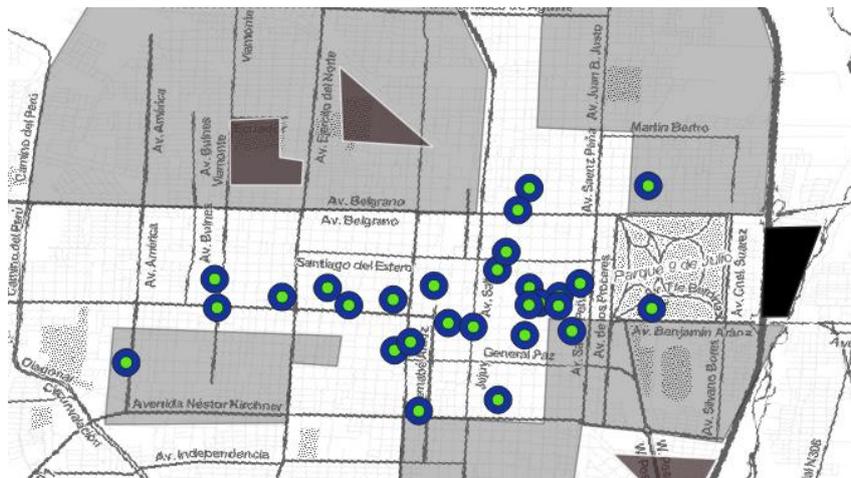
⁴³ Elaboración propia del plano de 2000-2020. El que refiere a los '90, está tomado de Tríbulo (2006: 162), quien establece la clasificación entre salas de teatro y “otros espacios”.

en barrios periféricos, no sólo porque los costos de alquiler y compra son más económicos, sino también por motivaciones éticas y estéticas de los elencos.

Comparación del emplazamiento de las salas entre 1990 y los 2000 (Figura 8)



Proximidad entre salas de teatro y áreas de vulnerabilidad urbana⁴⁴ (Figura 9)



Este cambio tendrá una impronta ética y política, que consiste en moverse de las zonas donde residen los sectores medios y altos hacia barrios más populares, tal como vemos en el mapa anterior (Figura 9). En alguna medida, las salas independientes ponen en práctica una política similar a la de las Casas de la Cultura, en la cual, sin embargo, prácticamente ningún elenco realiza funciones regulares. Además, el emplazamiento en los barrios periféricos y en

⁴⁴ Elaboración propia en base a Czytajlo (2012), quien señala para San Miguel de Tucumán tres tipos de áreas de vulnerabilidad –cuanto más oscura, más vulnerable– según distintos indicadores, como Necesidades Básicas Insatisfechas, calidad de los materiales de construcción, jefatura de hogar, entre otros.

espacios menos lujosos implica también un giro en las indagaciones estéticas, según mostraremos a lo largo de esta tesis. Por ejemplo, observaremos el caso de un elenco que, para hacer su espectáculo, buscaba una “casa, un espacio (...) que no pareciera una sala de teatro”. Por último, siguiendo la Figura 8, cabe observar que desde los '90 hacia los 2000 hay una reducción notable de espacios informales de teatro –señalados en verde– y una consolidación de aquellos dedicados únicamente al teatro. Esto está estrechamente vinculado con el rol del INT, surgido en 1997, en el financiamiento de salas del circuito independiente.

En cuanto al emplazamiento, algunas salas independientes se encuentran en el microcentro, mientras otras están sobre los límites o fuera de las “cuatro avenidas”: La Sodería, La Gloriosa, Casa Luján, Fuera de foco⁴⁵, La Colorida y el Atelier. Estas salas no están rodeadas de un circuito de espacios de sociabilidad para los artistas, como les ocurre a las salas del microcentro. Como señalaba Aguilar (2019) en referencia al barrio del Abasto en Buenos Aires, la confluencia de salas de teatro y bares nocturnos permitió que la zona se constituya en un corredor notable de sociabilidad nocturna, ya que la actividad artística, gastronómica y de ocio se concentraban en las mismas manzanas. Por el contrario, los bares habituales de los artistas de teatro se encuentran en las inmediaciones del microcentro o en Barrio Sur. En una ciudad donde el servicio de colectivos se detiene a las diez de la noche, las salas ubicadas en barrios apartados del microcentro tienen obvias dificultades para convocar público⁴⁶. En las salas nombradas, es notorio el silencio completo al salir de una función, al estar ubicadas en barrios absolutamente residenciales. En el Capítulo 2, analizaremos en particular las dificultades de los teatristas para atraer espectadores.

⁴⁵ Fuera de foco cerró en febrero de 2020 -mucho antes de cualquier atisbo de cuarentena por la pandemia de COVID-19- al venderse el espacio que alquilaban y no estar la compañía Manojó de Calles en condiciones de comprar el lugar o alquilar uno nuevo. A diferencia de otras salas independientes, no contaba con subsidios del INT. Este espacio fue de gran importancia en la trayectoria de muchos teatristas y mantuvo una intensa actividad durante el trabajo de campo de esta tesis. El cierre de salas independientes no es algo extraño en el teatro tucumano: otros ejemplos de salas que tuvieron una importante actividad y cerraron son El árbol de Galeano, ubicada en el microcentro, o Casa Club y La Roja, en barrio Sur.

⁴⁶ Durante el 2020, los problemas para garantizar el servicio de colectivos en Tucumán se recrudecieron. Por varios meses, se detuvo por completo a causa de un paro de choferes, al tiempo que los empresarios, nucleados en AETAT (Asociación de Empresarios del Transporte Automotor de Tucumán), declaraban serias dificultades para sostener el precio del boleto. El año 2021 comenzó con una medida de fuerza de AETAT de reducir aún más el horario, hasta las 21 hs., quejándose de la escasa ayuda estatal que reciben, en comparación con las empresas de Capital Federal. Esta resolución significaría un grave problema entre los teatristas para la reactivación de ensayos, clases y espectáculos, según expresaba el director César Romero en un conversatorio virtual organizado por la Unión de Teatristas Independientes de Argentina (UTIA) el 26 de marzo de 2021. Por ejemplo, una compañía ya se había visto obligada a cambiar el horario de su estreno y pasarlo de las 22 a las 20 hs, lo cual acarrearía obvias dificultades para atraer público en un contexto de por sí desafiante.

Ya que las salas no poseen un andamiaje de bares nocturnos en sus inmediaciones, son ellas mismas las que muchas veces construyen, dentro suyo, espacios donde el público puede esperar antes de la función o quedarse un tiempo después. La Sodería, ubicada en una esquina del Barrio Obispo Piedrabuena, tiene un amplio patio al aire libre con mesas donde el público puede tomar algo antes del espectáculo. Por su parte, en Fuera de foco se organizaron muchas veces ciclos de *performances* después de las cuales las personas podían quedarse, donde incluso una función de teatro podía devenir en fiesta. La Colorida o La Gloriosa también expenden bebidas, pero casi no tienen espacio para albergar a las personas y armar un evento posterior a la función. A diferencia de los cines clásicos, donde el público hace fila en la vereda, estas salas han elaborado un espacio de espera que resguarda al público puertas adentro, quedando del otro lado de la sala el silencioso entorno barrial, en alguna medida hostil al clima de la salida nocturna. Ciertamente, la actividad de las salas no modifica sustantivamente la sociabilidad nocturna del barrio.

La ilustración de las manzanas en un mapa puede conducirnos a pensar que tres cuadras de distancia en una zona u otra valen lo mismo, por estar trazadas con las mismas grafías. No obstante, las ciudades no son formas que existen por fuera de la experiencia urbana, sino que son los modos de vivir el espacio urbano los que efectivamente producen y transforman la ciudad (Segura, 2017: 153). La actividad teatral ocurre fundamentalmente de noche, por lo que el sentimiento de seguridad o inseguridad es particularmente importante para comprender el acceso a las salas. Sin transporte público después de las diez, las únicas alternativas son el auto particular, un taxi o caminar, algo ciertamente difícil en zonas donde casi no hay peatones de noche, como el Parque 9 de Julio en las inmediaciones de La Sodería o las vías del tren Mitre que separan el microcentro de Villa Luján. Desde hace tiempo la inseguridad se convirtió en un problema público de importancia en Tucumán y varias noticias policiales ubican como sus puntos neurálgicos a los barrios donde están las salas independientes: la intersección de las avenidas América y Mate de Luna⁴⁷, donde están Casa Luján y La Colorida, el Barrio Obispo Piedrabuena⁴⁸, donde está La Sodería, o la intersección

⁴⁷ En varias ocasiones la prensa señaló que “los robos son cada vez más habituales”, o que “la zona se volvió muy complicada”. Véase: *El Siglo* (2018) “Limpiavidrios le robaron el celular a automovilista en Avenida Mate de Luna”, 10 de junio. *La Gaceta* (2020) “Asaltaron a bikers en la Avenida Mate de Luna”, 4 de octubre.

⁴⁸ “Vecinos del barrio Obispo Piedrabuena se reúnen por la inseguridad”. <http://www.treslineas.com.ar/vecinos-barrio-obispo-piedrabuena-reunen-inseguridad-n-1265606.html>.

de Roca y Alem⁴⁹, a pocas cuadras de La Gloriosa⁵⁰. En consecuencia, muchas veces los elencos eligen las salas del microcentro, ya que es más fácil llevar público.

1.3 Circuitos de producción

Pueden delimitarse cuatro zonas de la producción teatral de Tucumán, a las que denominaremos *circuitos*, una categoría muy utilizada en los estudios sobre artes y sobre la cual, llamativamente, casi no hay definiciones. Se trata de un término que no proviene exclusivamente de la investigación de las artes, sino que es utilizada por los agentes del campo, sobre todo del periodismo y la crítica. Definiremos *circuito* como una constelación de criterios profesionales, éticos y estéticos que articulan espacios de trabajo, pautas de producción y ensayo, aspectos del trabajo creador⁵¹, formas de imaginar al y vincularse con el público, instancias de evaluación y reconocimiento, pautas de reclutamiento. La categoría *circuito* pone de relieve el hecho de que los artistas *circulan* por espacios, talleres o producciones con coordenadas compartidas, y que definen, al mismo tiempo, un “afuera”. Las relaciones entre circuitos nos permitirán comprender al teatro de Tucumán como una *configuración cultural*, un entramado de representaciones, prácticas e instituciones posibles, imposibles y hegemónicas, donde el conflicto social se despliega bajo ciertas formas y contextos, con actores e instituciones heterogéneas, pero con una trama simbólica compartida y una lógica de interrelación entre sus partes (Grimson, 2011: 172-177).

Si bien los actores sociales anticipan y reeditan sus acciones a partir de los límites entre circuitos, transitando de un sitio a otro, estas fronteras son, por sí mismas, un terreno de disputas, negociaciones e innovaciones sobre el cual se realiza un “trabajo” permanente. Siguiendo a Lamont (2012), la sociología de la valuación y la evaluación –que se pregunta por procesos de estandarización, cerramiento, conmensuración y diferenciación entre

⁴⁹ *Infobae* (2020). “Motochorros asaltaron al diputado José Cano”, 12 de junio.

⁵⁰ Cabe recordar un evento clave que recrudeció la inseguridad como problema público, cuando en diciembre de 2013 hubo un acuartelamiento policial que duró varios días y coincidió con múltiples saqueos en distintos puntos de la provincia, del cual se realizó incluso un documental llamado *Rehenes*, que hacía referencia con su título a la reclusión de los tucumanos en sus domicilios, con la suspensión incluso de la actividad escolar, artística y laboral durante casi una semana por la sensación de inseguridad en la vía pública. Ya en 2020, el linchamiento y asesinato de un presunto violador y homicida de una niña de 9 años, así como el femicidio de Paola Tacacho en la puerta de su casa en pleno microcentro, fueron otros escandalosos casos que profundizan el sentimiento de inseguridad en la ciudad.

⁵¹ A lo largo de esta tesis, utilizaremos el concepto de “trabajo creador” de Menger (2016), una categoría que designa el tipo específico de trabajo de las artes, caracterizado por la incertidumbre o indefinición sobre cómo el objeto final, un principio de gran variabilidad / selectividad y, por último, una gran desproporción entre cantidad de trabajo –decisiones, aprendizaje y puesta en práctica de habilidades, trabajo con materiales, versiones descartadas– y la selección de una única versión al final del proceso (Menger (2016).

objetos— debe prestarle especial atención al “trabajo de límites” (*boundary work*) realizado en las interacciones cotidianas para delimitar grupos y establecer jerarquías entre identidades colectivas (Lamont, 2012: 202). La consistencia de estos circuitos y la dureza de sus fronteras, más que una premisa, es parte central de los problemas a los que se enfrenta la investigación. En los Capítulos 4 y 5, veremos que la disyuntiva entre volverse o no profesional, o participar o no de una premiación, marca importantes fronteras entre los teatristas. A continuación, presentaremos un primer mapeo de cuatro circuitos principales, cuyas características desplegaremos en profundidad con el correr de los Capítulos.

Una primera serie de producciones es la realizada por el Teatro Estable de la Provincia y el Teatro Universitario, los cuales pueden agruparse como el **Circuito Estatal-Clásico**, donde los actores son reclutados en actos públicos o concursos, tienen un contrato y son asalariados. Las puestas se realizan en teatros que albergan un volumen mayor de espectadores que en el circuito independiente. Ambas compañías se caracterizan por un repertorio de textos clásicos de la tradición literaria europea, particularmente española y de la dramaturgia realista argentina. A diferencia de las derivaciones experimentadas en el ámbito independiente, el texto dramático tiene bastante importancia en el circuito estatal. En este circuito, quien ocupa el rol de director se encuentra en una instancia bastante avanzada de su carrera y acumula prestigio en la actividad. El Capítulo 5 se dedicará especialmente al Teatro Estable de la Provincia, una institución clave de este circuito.

En segundo lugar, podemos señalar aquellos espectáculos realizados en grandes salas, con entradas pagas, cuyos protagonistas circulan por medios de cierta masividad, como la radio y la televisión. Se trata de compañías creadas *ad hoc*, que en ocasiones establecen contratos con fundaciones por ser un teatro que requiere recursos económicos de envergadura, como micrófonos, vestuarios especiales, publicidad, así como el alquiler de una sala de gran aforo. La ganancia económica del elenco es, entonces, un asunto relevante, lo cual muchas veces coloca a este circuito en oposición a aquellos elencos para quienes el capital más añorado es el estrictamente artístico. Este circuito puede denominarse el del **Teatro Comercial-Masivo**. En cuanto a sus aspectos estéticos, manifiesta fundamentalmente dos vertientes: el teatro de humor y el teatro musical. Es habitual que los artistas establezcan alianzas con músicos locales habituados al espectáculo masivo. Si bien tiene una manifiesta voluntad dirigida hacia el gran público, los espectáculos también adoptan formatos para aforo reducido, como el *café concert* o el *stand up* en bares o pequeñas salas. A diferencia de Buenos

Aires, Tucumán no cuenta con una industria televisiva o cinematográfica robusta. En consecuencia, los artistas de este circuito no tienen un espacio desde donde saltar a la fama y darse a conocer masivamente. Sin embargo, comparten aspectos con el teatro comercial porteño, por ejemplo, cuando algunas compañías hacen temporada en Carlos Paz⁵².

Llamaremos **Teatro Identitario-Ceremonial** a los espectáculos realizados en efemérides públicas o religiosas, exteriores al mundo profesional del teatro, como la celebración de la Independencia, Semana Santa o la conmemoración de la Batalla de Tucumán cada 24 de septiembre. A diferencia de los espectáculos de otros circuitos, no hay varias funciones sucesivas, sino que están acotadas a los días de la festividad. Estas obras no participan de premios o competencias del circuito independiente o comercial, ni están involucradas en sistemas oficiales de validación. Las puestas son organizadas y sostenidas económicamente por dependencias públicas de la Provincia o los municipios. Sólo en apariencia estos espectáculos están “afuera” del teatro, ya que sus espectáculos son protagonizados por teatristas de los otros circuitos. Las obras que aquí se incluyen son *La Pasión de Cristo*, realizada en las localidades de Tafí del Valle, Tafí Viejo y el Parque 9 de Julio de San Miguel de Tucumán durante Semana Santa, así como la representación de la Batalla de Tucumán en el Parque Guillermina o los habituales espectáculos del Ente de Cultura de la Provincia en la Plaza Independencia para distintas fechas patrias. Son espectáculos realizados en lugares abiertos, de espaldas al espacio urbano, asociados a sentidos identitarios, patrióticos o religiosos. En muchos casos, se promocionan como actividades de esparcimiento o turismo interno, junto a la extensa batería de festivales populares que Tucumán tiene en el interior de la provincia⁵³. Los espectáculos se realizan a partir de una pista grabada, sobre la cual los intérpretes hacen movimientos y fonomímicas. Por ello, quienes dirigen muchas veces tuvieron experiencias previas en radioteatro.

⁵² Villa Carlos Paz es una importante ciudad turística ubicada en el oeste de la Provincia de Córdoba, junto al dique San Roque. Es conocida por su profusa cartelera de teatro comercial y de revista durante el verano. Desde 1980, se entregan allí los Premios Carlos a los mejores espectáculos de la temporada, donde participan espectáculos tucumanos del circuito comercial.

⁵³ Por nombrar sólo algunas fiestas: Festival de la Empanada y Festival del Mellizo en Famaillá; la Fiesta Nacional de la Verdura en El Mollar; la Fiesta Nacional de la Humita y de la Nuez en San Pedro de Colalao; la Fiesta del Queso en Tafí del Valle; la Fiesta del Limón en Tafí Viejo; la Feria de Simoca. En su crónica sobre la provincia de Tucumán, Hebe Uhart (2019) ofrece un interesante panorama sobre estos eventos.

La producción más voluminosa, tanto en Tucumán como en otras ciudades del país, es la del **Circuito experimental-independiente**, lo cual nos exige dedicarle un mayor espacio en esta exposición. Al ser un teatro vinculado a la experimentación artística, es también el que fue más investigado. Esta zona de la producción teatral nació en 1930 con la fundación del Teatro del Pueblo en la Ciudad de Buenos Aires de la mano de Leónidas Barletta, con el objetivo de hacer un teatro “de arte” en oposición a los elementos típicos del teatro comercial: la figura del capocómico, el pago de las actuaciones, la figura del empresario, un vínculo con el público entendido como de pura diversión (Fukelman, 2017). Esta corriente sostenía una posición sacrificial y militante del artista, pretendía introducir innovaciones estéticas del



Figura 10: La Pasión de Cristo en Tafí del Valle. Fuente: *La Gaceta*, 26/03/2016. Foto de Osvaldo Ripoll

teatro europeo –como la dramaturgia de Pirandello o Strindberg– y desdeñaba la tradición del actor popular y el sainete argentinos. Minoritaria en sus primeros años, esta corriente fue engrosando su volumen hasta volverse, con el correr del tiempo, la producción más reconocida y consagrada del teatro nacional (Pellettieri, 2006: 69-79). Como señalamos más arriba, la corriente independiente tiene su primera versión en Tucumán el mismo año de la fundación de Barletta, al crearse otro “Teatro del Pueblo”, y se termina de constituir cuando en los ’50 se crea en Tucumán la Federación de Teatros Independientes.

El teatro independiente (TI) también construye su identidad en oposición al Estado, estableciendo distancia o haciendo uso de sus recursos, según los casos. Basta explorar los primeros años del Teatro del Pueblo para advertir la presencia del Estado, cuando el municipio de Buenos Aires le cede salas en cuatro ocasiones a lo largo de los años ’30 (Fukelman, 2016). El afán militante conducirá al TI a colocarse frente al Estado en una posición de demanda e incluso impulsará a sus miembros a ocupar estos lugares. En Tucumán, uno de los vínculos más notables entre el Estado y el circuito independiente aparecerá en 1984 con la fundación de la Carrera de Teatro en la Universidad Nacional de Tucumán (UNT), una antigua demanda

por parte de los independientes, que puede rastrearse desde finales de los años '50. Según observaremos en el Capítulo 3, el teatro independiente tucumano está constituido en buena parte por egresados, ex estudiantes y docentes de la universidad.

Una dimensión adicional del vínculo entre circuito independiente y Estado aparecerá en 1997, con la sanción de la Ley Nacional del Teatro, cuyo objetivo central es “favorecer el desarrollo de la actividad teatral independiente en todas sus formas” (Ley 24.800. Art. 4). Esta ley realiza un notable *boundary work*, según señalábamos más arriba, ya que fortalece la frontera del TI con los demás circuitos al ser una legislación exclusiva para el ámbito independiente, por lo que sus recursos no impactan ni en los teatros estatales municipales o nacionales, y menos aún en el circuito comercial⁵⁴. La ley funda el Instituto Nacional de Teatro (INT) como organismo de reglamentación, cuyo carácter federal y descentralizador transformó notablemente el campo del teatro independiente en el país, sobre todo si contemplamos la escasa inversión en cultura que realizan los gobiernos provinciales en comparación con la Ciudad de Buenos Aires⁵⁵.

El INT no sólo inyecta dinero en la actividad independiente, sino que también organiza las Fiestas Provinciales del Teatro, una premiación realizada todos los años en cada provincia, tanto en aquellas cuyo quehacer teatral es robusto y se inscriben varias decenas de obras, como en distritos donde sólo participan unos pocos espectáculos. El INT se constituye así como una instancia central de reconocimiento artístico dentro del circuito. Con el correr de los años, la Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán fue acrecentando el número de elencos inscriptos, sin que el Teatro Estable de la Provincia pueda participar, por ser un elenco oficial con financiamiento propio⁵⁶. En el Capítulo 6, nos ocuparemos especialmente de los jurados

⁵⁴ En un balance realizado al cumplirse diez años de la creación del INT, Bayardo (2009) señalaba críticamente este aspecto, al poner de relieve que muchas compañías municipales contaban con escasos recursos y apenas sobrevivían, mientras que el INT, mucho más acaudalado que los gobiernos municipales y provinciales, no destinaba allí sus fondos por no tratarse de compañías independientes.

⁵⁵ En el año 2007, CABA destinaba 109\$ por habitantes y el 3,5% de su presupuesto total en políticas culturales, muy por encima de la media nacional de 25\$ pesos por habitante y 0,46% del presupuesto (la UNESCO recomienda al menos 1%). La Provincia de Tucumán se encontraba para ambos indicadores por debajo de la media nacional, con 10\$ por habitante y 0,3% del presupuesto destinado a cultura (SINCA, 2010: 16-18). Para 2017, si bien CABA había reducido la participación del presupuesto en cultura a 2,1%, la ejecución de presupuesto cultural per cápita seguía siendo mayor -seis veces más- que la media nacional. En esta ocasión, Tucumán se encontraba unos cincuenta puntos porcentuales por debajo de la media (SINCA, 2019: 18-19).

⁵⁶ “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” indica el Artículo 2 del Reglamento para Fiestas Provinciales publicado en el sitio web del INT: www.inteatro.gob.ar/Institucional/ReglamentoSeleccionesProvinciales. Consultado en febrero de 2020.

del INT, quienes participan en las Fiestas Provinciales del Teatro y se constituyen en evaluadores expertos del circuito independiente a escala nacional.

En suma, el TI se construye por fuera de lo comercial y del Estado, pero ¿cuáles son entonces sus rasgos propios? Pueden delimitarse algunas dimensiones éticas, estéticas y económicas. Pellettieri (2006) destaca una comunicación especial con el público, que prioriza la elaboración de un mensaje que aquél pueda llevarse consigo (Pellettieri, 2006: 78), así como una voluntad didáctica que proviene de la tradición de izquierda con la que nace y se desarrolla (Mauro, 2011). Esta tendencia puede rastrearse en los escritos de Lenin, donde el mérito de la obra artística se deriva del partidismo político manifiesto, proyección que, en la literatura, derivaría en el realismo socialista del stalinismo (Jay, 1989: 285). Sin embargo, esta exhibición de mensajes o contenidos de emancipación de la tradición de izquierda tuvo importantes derivaciones y actualmente no puede ser asimilado sólo a un vínculo “didáctico” con el público. De hecho, desde la década del '80 en adelante los teatristas critican este didactismo sin perder, por ello, un especial interés por los efectos en el espectador.

En cuanto a lo económico, Del Marmol, Magri y Sáez (2016) resaltan como aspectos centrales del TI los roles rotativos en la organización del trabajo, donde todos hacen más de una tarea, las condiciones precarias y las redes de reciprocidad y cooperación con los demás participantes de la actividad. Sin embargo, el concepto de independencia refiere también a la comprensión de la práctica como una experimentación artística. En la música independiente de La Plata, por ejemplo, los músicos folklóricos no son considerados como parte del circuito por motivos estrictamente estéticos, ya que su forma de gestión es similar a la de los “independientes”, pero no pertenecen a la cultura rock (Boix, 2013: 50). También en el campo del libro y la edición, denominarse “independientes” les permite a las editoriales acrecentar su prestigio cultural como forma de colocarse en los mercados (Szpilbarg y Saferstein, 2012). En suma, el carácter independiente refiere a una dimensión ética, a una forma autogestiva y a un imperativo experimental y artístico.

En las últimas décadas, en la Ciudad de Buenos Aires ha cobrado fuerza la categoría “alternativo”, aunque sin desplazar del todo a “independiente”. Perinelli (2014) argumenta que el tránsito de “independiente” a “alternativo” se vincula con ciertas transformaciones experimentadas desde el regreso de la democracia: un tránsito fluido de los teatristas entre los circuitos independiente, oficial y comercial, al punto de no poder inscribir de forma exclusiva a algunos reconocidos artistas en sólo un circuito; la ponderación del entretenimiento frente

al carácter político y pedagógico, impulsado inicialmente por la estética del *under* de los '80, cuyas producciones tenían un fuerte componente paródico; la creciente disolución de compañías estables; la proliferación de puestas con pocas funciones y sin interés en hacer largas temporadas (Perinelli, 2014). Ahora bien, en Tucumán la categoría “independiente” tiene vigencia y es bastante más habitual que “alternativo”.

1.4 Oficios y circulación en el teatro de Tucumán

El teatro supone un trabajo colectivo y reúne dentro suyo distintas *funciones*: actor/actriz, director/a, dramaturgo/a, productor/a, director y/o programador/a de salas, agente de prensa, vestuarista, iluminador/a, maquillador/a, entre otras. En muchos casos, dos o más funciones recaen sobre una misma persona: un actor del elenco realiza las tareas de prensa, una directora está a cargo de la dramaturgia, una misma persona se desempeña en un elenco como actor y en otro como director. La figura del “asistente de dirección” es especialmente interesante, por supervisar o desempeñar varias tareas técnicas, como la escenografía, el maquillaje, el vestuario, la iluminación y hasta tareas de producción. Al mismo tiempo, algunas de estas *funciones* pueden comprenderse como *oficios*, en tanto implican un saber acumulado, un entrenamiento práctico y el reconocimiento de los pares para desempeñarse como tales. Es decir, si bien hay roles rotativos, los agentes no son del todo polivalentes, ya que algunos crean su carrera dentro de un oficio y no pasan fácilmente de una función a otra.

Una diferencia clave entre oficios existe entre el actor/actriz y el director/a, sobre todo en lo que atañe a la organización de la producción. Según mostraremos a lo largo de la tesis, los actores y actrices habitualmente están a la espera de ser convocados y no son ellos quienes comúnmente dan inicio a un proyecto. En contraste, la dirección es una función típicamente propositiva y rectora: recluta actores, administra los recursos del grupo y los vaivenes del proceso creador, pauta los tiempos y frecuencia de ensayos, tiene la decisión final sobre cuándo se estrena o si el proyecto cesa y se abandona⁵⁷. Es muy común en el mundo del teatro que la figura del *director* coincida con la del *maestro*, en tanto artista que da clases de

⁵⁷ Siguiendo a Becker (2008), para comparar estos trabajos, podemos preguntarnos cuáles pueden ser *reemplazados* y cuáles no. Efectivamente, a lo largo de los ensayos de un proceso creador, es muy común que un actor o una actriz puedan ser reemplazados, siempre que no se trate de un artista ampliamente conocido, sobre todo en el circuito comercial (Según testimoniaba una asistente de dirección del teatro comercial porteño, las funciones se suspenden únicamente cuando el actor o actriz cabeza de compañía está gravemente enfermo, “al nivel de ‘no puede levantarse del inodoro’”). Por su parte, la figura del director es más difícil de reemplazar durante un proceso creador, aunque hay casos donde eso ocurre, según constatamos en el trabajo de campo, sobre todo cuando una obra está avanzada en sus ensayos, el director desea salir del proyecto y el elenco no quiere perder el trabajo acumulado.

actuación y luego selecciona estudiantes para dirigirlos en una puesta. Además, acumular experiencia dando clases de actuación es un entrenamiento práctico de gran utilidad para quien desea dirigir. Por su parte, la *dramaturgia* –entendida como la elaboración de textos diseñados para espectáculos teatrales– no ocurre tanto dentro de la sala y junto a los actores, sino en tiempos solitarios o talleres de escritura. Mientras algunos dramaturgos son también directores de sus obras, otros prefieren dedicarse exclusivamente a la escritura y dejar que alguien más dirija sus textos. En cuanto a la realización y exhibición de espectáculos, se destaca el rol del *productor*, encargado de la representación del elenco frente a salas o festivales, así como del armado de proyectos para subsidios o la supervisión de los objetos y vestuario de la puesta. A su vez, el *programador* es quien diseña un ciclo de espectáculos para una sala o en un festival, siguiendo un criterio estético o temático, organizando concursos e instancias de selección. En Tucumán estos dos roles no existen como funciones o actividades especializadas, lo cual implicará algunas dificultades para los teatristas, según veremos a lo largo de esta tesis.

Durante sus carreras, los artistas no se están fijos ni pertenecen exclusivamente a un solo ámbito, sino que se mueven por diferentes espacios de formación y circuitos. A diferencia de otras ciudades del NOA, San Miguel de Tucumán cuenta con una carrera universitaria de teatro cuya gratuidad, carácter institucional y prestigio atraen cada año a muchos estudiantes de otros sitios. En promedio, la Carrera de la Universidad Nacional de Tucumán (UNT) recibe unos 120 estudiantes por año y mantiene una población cercana a los 350 alumnos, de los cuales egresa aproximadamente un 35%⁵⁸. La Carrera de la UNT parece ser la puerta de entrada principal a la actividad, ya que prácticamente todos los teatristas tucumanos menores de 50 años pasaron por ella en algún momento, aunque sólo un número limitado egresó.

La UNT domina sólo parcialmente el ámbito de la formación, ya que los talleres independientes ocupan un rol preponderante en el acceso al teatro en Tucumán. El teatro es un mundo artístico donde los espacios de formación tienen gran relevancia, ya que las personas pasan bastante tiempo integrando talleres y regresan a ellos incluso cuando están avanzados en su carrera⁵⁹. La centralidad de estos espacios condujo a Santiago Battezzati (2017) a transformarlos en el eje central de su investigación doctoral, abordando dos estilos

⁵⁸ Comunicación personal con el director de la Licenciatura en Teatro de la UNT.

⁵⁹ El director porteño Alberto Ure (2012: 117) señalaba irónicamente que en Buenos Aires había más estudiantes de teatro que personas actuando en obras. También Bayardo (1997) sugería algunas estimaciones que daban cuenta del gran volumen del campo de la formación en el teatro *off* en los '90 en Buenos Aires, integrado por unos 120 maestros y más de 5000 estudiantes (Bayardo, 1997: 53).

de formación en Buenos Aires. Más que enseñar técnicas, indica el autor, los talleres enseñan una forma de “ver, pensar, sentir, hacer y querer hacer teatro” (Battezzati, 2017a: 106), enfatizando el apasionamiento y el contagio emocional experimentado por los estudiantes. También en Tucumán, las escenas iniciáticas más apasionadas, donde se experimenta una suerte de “conversión” al teatro, ocurren en los talleres y no en la universidad. Battezzati (2017b) muestra que cuando los estudiantes abandonan un taller de actuación, buscan ser alumnos del “maestro de su maestro”, del artista central del “linaje”, término que utiliza para designar una corriente estética, imprimiendo un sentido aristocrático a la relación jerárquica entre el maestro y sus discípulos o estudiantes. En Tucumán, esta lógica no se replica exactamente porque, al ser una ciudad más pequeña, que recibe menos migraciones que Buenos Aires, el acceso a los maestros de trayectoria es más sencillo.

Después de acceder a la actividad desde un taller o la UNT⁶⁰, los teatristas buscan integrarse al quehacer teatral, hacerse conocidos entre sus colegas para ser reclutados, según mostraremos en el Capítulo 4. Un importante momento en las carreras son los reconocimientos en instancias institucionales. En Tucumán, existen dos eventos de premiación que imparten reconocimientos de formas muy diferentes, los cuales serán abordados en los Capítulos 5 y 6: los Premios Artea, organizados por la Delegación Tucumán de la Asociación Argentina de Actores, y la Fiesta Provincial del Teatro, realizada por el INT en todos los distritos del país. Según analizaremos, cada uno de estos premios exhiben distintas formas de construir su legitimidad y articularse con los artistas. En mi investigación de maestría, presenté algunos datos que indicaban que la Fiesta Provincial era más legítima que los Artea, por conectar a Tucumán con otros territorios del país, por sus jurados y por las oportunidades que otorga para hacer giras (Salas Tonello, 2018).

Una clave adicional para pensar la circulación de los artistas atañe a cómo se relaciona Tucumán con otras ciudades del país ¿En qué niveles o dimensiones está el teatro de Tucumán conectado con otros territorios? ¿Cuáles son esos lugares y qué tipo de relaciones existen? ¿Qué perfiles de teatristas o qué formaciones institucionales son las intermediarias para efectuar esas conexiones? Estas preguntas serán indagadas en profundidad a lo largo de la

⁶⁰ Además de la carrera de la UNT y los talleres independientes, la educación secundaria es un contexto donde muchas veces emerge un vínculo afectivo por el teatro. A mediados del siglo XX, varias escuelas secundarias en Tucumán contaban con elencos llamados “filodramáticos” de relativa estabilidad que tenían una presencia notable en las carteleras del diario local, un lugar que fueron perdiendo con la progresiva consolidación de elencos profesionales. Ahora bien, la tradición teatral dentro de las escuelas continuó y varios teatristas tuvieron allí sus primeras experiencias sobre el escenario, que los alentaron en su posterior decisión profesional.

tesis, pero sobre todo en el Capítulo 7. En principio, es habitual que cada año llegue a Tucumán algún maestro de Buenos Aires a dar clases y, en menor medida, de otros sitios del país, como Córdoba. En paralelo, muchos teatristas tucumanos migran a Buenos Aires con el objetivo de tomar clases con el maestro de su maestro, a quien perciben como el referente central del linaje, como mostró Battezzati (2017).

Los espectáculos teatrales circulan mucho menos entre territorios que las personas. Las obras seleccionadas en la Fiesta Provincial del Teatro reciben fondos para asistir a la Fiesta Regional y la Fiesta Nacional del Teatro, y pueden inscribirse en un catálogo del INT para ser ofrecidas en otras provincias. Si no es mediante esta institución, los espectáculos tucumanos raramente salen de la provincia. En cuanto a la relación entre San Miguel de Tucumán y el interior de la Provincia, el Teatro Estable es el que más giras hace, y mucho menos los elencos independientes, sólo si recibieron una ayuda económica del INT. En el sentido inverso, los espectáculos de las ciudades pequeñas del interior de Tucumán asisten a San Miguel sólo ocasionalmente, en contextos acotados, para hacer funciones durante la Fiesta Provincial del Teatro o para participar de los Premios Artea.

Cada año, entre cinco y diez espectáculos provenientes de Buenos Aires realizan funciones en teatros de gran capacidad, como el Alberdi o el Mercedes Sosa. En su mayoría, se trata de obras del circuito comercial porteño, con actores y actrices conocidos en la televisión o el cine. Así como el teatro independiente tucumano casi no va a Buenos Aires, tampoco ocurre a la inversa con los espectáculos del circuito independiente porteño. El teatro de otras provincias se presenta en Tucumán en pocas ocasiones, cuando una sala independiente lo gestiona en el marco de giras del INT. La circulación de espectáculos o teatristas extranjeros por los escenarios tucumanos es prácticamente inexistente. Ésta es una de las diferencias más patentes con las carteleras de Buenos Aires, donde el FIBA⁶¹ o el Teatro San Martín posibilitan la llegada de elencos de otras ciudades del mundo.

⁶¹ Festival Internacional de Buenos Aires, el festival más importante de teatro realizado en esta ciudad desde el año 2007, donde se destaca sobre todo la presencia de espectáculos internacionales. Además, el festival opera como un importante espacio de vidriera y reconocimiento para el teatro local, ya que cada año se presentan varias decenas de espectáculos y se seleccionan sólo unos pocos que podrán participar del mismo.

1.5 Comunicación pública: la irrupción de internet y las redes sociales

Como en otros ámbitos profesionales y artísticos, el teatro no fue ajeno al impacto de las redes sociales e internet en los últimos tiempos. La co-presencia como regla obligatoria del teatro no impidió que la práctica se viera modificada por nuevos dispositivos, plataformas y pautas de comunicación y sociabilidad. Durante la exposición de la tesis, en distintas ocasiones utilizaremos materiales que provienen de estas fuentes, ya que allí se ponen en juego afinidades y conflictos entre teatristas. Si bien las transformaciones fueron y continuarán siendo –según parece– vertiginosas, podemos delimitar, al menos, tres aspectos centrales para nuestro caso: el rol de internet en la comunicación pública de la actividad de cara al *público*, la *presentación de sí* de los artistas, el acceso a *materiales* para la formación y la producción.

Uno de los cambios más visibles que trajo internet es la transferencia de las carteleras en los periódicos hacia las plataformas digitales y redes sociales como Facebook, Instagram y Whatsapp. Mientras algunos años atrás, aparecer en la gacetilla de prensa del diario local *La Gaceta* era prácticamente la única vía de dar a conocer los espectáculos, hoy la promoción en redes sociales ocupa un lugar central⁶². Sin embargo, tampoco el diario en papel perdió por completo su lugar en la actividad, ya que está revestido de prestigio: aunque el público no asista por enterarse en una cartelera, salir en el diario es un acto de reconocimiento que los artistas no pasan por alto. Por otra parte, la convocatoria cara a cara de espectadores, que los elencos salían a hacer por los bares durante la noche, muy común entre los artistas entrevistados que mantuvieron su práctica en la era pre-digital, parece haber desaparecido en las nuevas generaciones. Siguiendo a Beckert y Musselin (2013), en cualquier mercado los proveedores accionan para mostrar en qué consiste la calidad del producto mediante clasificaciones, envoltorios y certificaciones que reducen la incertidumbre del producto. De este modo, la preponderancia de internet en la publicitación de los espectáculos sin dudas modificó los términos en los que productores e intermediarios construyen la calidad de sus productos de cara a los espectadores. En este caso, de la promoción cara a cara recorriendo bares, el teatro se volvió una oferta más entre todas las que aparecen en las redes sociales.

⁶² En un relevamiento sobre públicos del Teatro Nacional Cervantes del 2019, se mostró que sólo el 8% del público se enteraba de la oferta mediante la prensa escrita y casi el 50% mediante la plataforma oficial del teatro, Alternativa Teatral o las redes sociales (Jaroslavsky, 2019: 17).

Es difícil medir cómo estos cambios incidieron en la convocatoria de público, aunque pueden establecerse algunas hipótesis. Por un lado, la presencia del teatro en el diario, por sus posibilidades de *broadcasting*, permitía una comunicación con quienes no pertenecían a la actividad teatral, es decir, dirigida hacia quienes estaban afuera del campo. Por su parte, la promoción de la actividad teatral en redes sociales, más próxima al *narrowcasting*, está supeditada a los contactos que los elencos posean o a la afiliación previa del usuario. Por otro lado, las redes permiten subir las publicaciones tantas veces como se desee, con fotografías y largos textos, sorteando impedimentos inherentes al periódico en papel. Ahora bien, la dominancia de las redes sociales trae aparejadas nuevas formas de circunscribir el espectro de convocatoria: si el artista envía contenidos únicamente a sus contactos personales, el público puede ser menor al que permitía el diario clásico de la era pre-digital. Esto es aún más problemático si contemplamos el avance de las plataformas de contenido audiovisual, un gran competidor para actividades de ocio nocturno como el teatro y la sala de cine⁶³.

Si bien esta tesis no tomará al público sino a los artistas como unidad de análisis, cabe al menos contemplar como interrogante cómo cambian los públicos a partir de nuevas mediaciones como internet. Más allá de su composición demográfica, diferentes estudios sobre públicos de teatro señalaron cómo la experiencia misma del espectáculo se transformó con la incorporación de internet: las redes sociales preparan la llegada a la sala, acompañan la salida, transforman los modos de recordar, narrar y recomendar el espectáculo. A su vez, el teatro supone una forma de espectáculo “cuerpo a cuerpo” cuya particularidad es diferenciarse de los “rituales derivados de la Web 2.0: el chat, las redes sociales”, que alejan cada vez más a jóvenes y adultos de este tipo de experiencias (Durán, 2012: 51). De este modo, la relación entre internet y las artes del espectáculo es ciertamente compleja⁶⁴.

La segunda dimensión corresponde a la *presentación de sí* (Goffman, 1959) de los artistas: cómo se muestran ante los demás, qué aspectos destacan de sí mismos y de sus producciones. Si antes predominaban las notas en el periódico o las entrevistas en un

⁶³ Ya en otras épocas el teatro se declaró en crisis por la aparición de otros modos de entretenimiento. Mauro recupera la preocupación en los años '20 y '30 de los artistas de teatro, que se enfrentaban a una veloz proliferación de salas de cine y el crecimiento de la industria cinematográfica nacional (Mauro, 2018a: 212). También a finales de los '60, el periódico tucumano *La Gaceta* se mostraba preocupado ante el cierre de muchas salas de cine en la ciudad y en otras partes del mundo, ante la popularización de la televisión.

⁶⁴ El trabajo de Durán forma parte de una compilación para el desarrollo de públicos de teatro. En el mismo volumen, otro autor indicará que la revolución de las redes sociales es en realidad positiva para el teatro, en tanto amplifica el “boca en boca” y es mucho más efectivo que “depender de que una persona vaya a un quiosco, compre un diario, lo abra, lo lea y se fije qué hay en la cartelera de teatro” (2012: 142).

programa de televisión, desde hace unos diez años las redes sociales ofrecen un espacio de “extimidad” (Sibilia, 2008) en plataformas, donde las fronteras entre la vida personal y la producción del artista son difusas. Siguiendo a Appadurai (2001), los medios electrónicos “proveen de recursos y materia prima para hacer de la construcción de la imagen del yo un proyecto social cotidiano” (2001: 7). Al mismo tiempo, las redes profesionales/personales entre artistas se escenifican en las redes, con publicaciones que reciben la adhesión, el rechazo o el silencio de los pares. También internet ofrece plataformas donde mostrar la propia producción. Entre 2005 y 2015 aproximadamente, varias compañías teatrales de Tucumán contaban con *blogs* con fotografías, reseñas y fichas técnicas de sus trabajos, un instrumento de gran utilidad para publicitar la particularidad de su impronta. Después del 2010, los *blogs* de teatro en Tucumán cayeron en desuso, al tiempo que Facebook se popularizaba. Actualmente, la plataforma más utilizada por los teatristas menores de 40 años es Instagram⁶⁵.

Por último, la llegada de internet supuso una transformación en cómo los artistas acceden a textos literarios, teóricos, videos y demás materiales relevantes en su formación y producción artística. Un problema central en el estudio de las artes es cómo los artistas se apropian de corrientes estéticas y técnicas que luego traducen en su práctica. Por ejemplo, el director porteño Alberto Ure señalaba que en su juventud se pasaba los días en la biblioteca de Argentores⁶⁶ leyendo dramaturgia argentina (Ure, 2012: 207), o el director Ricardo Bartís apuntaba que en sus primeros años de formación, mientras la mayoría de sus pares se entusiasaban con el Método Stanislavski, él leía en soledad a Meyerhold, su gran crítico, lo cual le permitió sentir tempranamente que “sabía mucho más que el resto”⁶⁷.

Estas experiencias merecen especial atención en la era de internet, donde la accesibilidad de los materiales se multiplicó, no sólo por la variedad de contenidos –videos, imágenes, biografías, textos dramáticos– sino por la facilidad para dar con ellos sin la mediación de un maestro o un experto. Un actor tucumano recordaba cuando, a comienzos de los 2000, en el taller donde estudiaba, un crítico asistió a darles una charla sobre Tadeusz Kantor⁶⁸, compartiendo algunos videos de sus puestas. El actor subrayaba que eran videos

⁶⁵ Según un sondeo de enero de 2021, Argentina es el 13° país del mundo con más usuarios de Instagram (21 Millones) y el tercero en América Latina, detrás de Brasil (99 M) y México (32 M) (Statista, 2021).

⁶⁶ Sociedad General de Autores de la Argentina, encargada de la protección de los derechos de autor.

⁶⁷ Entrevista a Ricardo Bartís en *Audiovidetoeca de escritores. Confusión en Palermo*.

⁶⁸ Director polaco, uno de los más importantes del siglo XX, fundador del “teatro de la muerte” en el que se mezclaban marionetas con actores reales. Entre sus obras más destacadas están *La clase muerta* (1975) y *Wielpole, Wielpole* (1980).

novedosos para él, que el crítico en cuestión se había negado cordialmente a realizar copias. Al respecto, reflexionaba que hoy en día esos y más videos de Kantor están disponibles en Youtube. A diferencia de la música, el cine o la literatura, los espectáculos de teatro casi no viajan de un sitio a otro, tal como indicábamos más arriba, ya que mover una obra de teatro es ciertamente costoso. La disponibilidad de internet les permite a muchos artistas conocer estilos y maestros sin tener que moverse de su ciudad. Ahora bien, internet no es un mercado de libertad completa, donde cualquier persona obtiene cualquier producto, sino que se llega allí con experiencias e intereses previos. En suma, la relativa democratización de materiales es un factor a contemplar cuando analizamos un ámbito creativo, donde encontrar novedades ausentes en el campo local, apropiarse de tradiciones, exhibir obras originales o mantenerse en contacto con la contemporaneidad son acciones altamente valoradas.

1.6 Síntesis del Capítulo

El presente Capítulo realizó un primer panorama del quehacer teatral en Tucumán. Recorrimos las salas y otros espacios, poniendo de relieve su dependencia institucional y su emplazamiento urbano, con algunas reflexiones sobre la circulación y sociabilidad nocturnas. Se definieron cuatro circuitos, atendiendo especialmente al independiente, cuyos aspectos se profundizarán al avanzar en el análisis. No es posible hablar de un campo teatral tucumano sin poner de relieve sus conexiones con otras ciudades, especialmente Buenos Aires, un elemento que cobrará mayor nitidez y gravitación con el correr de los capítulos. El “trabajo de límites” (*boundary work*) será una importante clave de análisis para examinar las fronteras entre circuitos o teatristas. En el Capítulo 4, veremos qué fronteras entre teatristas se trazan en torno al problema de la profesionalización. En el Capítulo 5, estas fronteras se pondrán en juego en la relación que los teatristas mantienen con las instituciones

El Capítulo presentó algunos datos generales sobre los oficios o funciones dentro del teatro. Como veremos, las experiencias y prácticas de los teatristas difieren bastante, incluso en un mismo circuito, según se trate de un actor o una actriz, un director/a o dramaturgo. En el Capítulo 7, al examinar las trayectorias de teatristas emigrados a Buenos Aires, las carreras tendrán variaciones notorias según la dedicación sea a la actuación o la dramaturgia. A su vez, mostramos que la formación ocupa un lugar central en la actividad, un eje al que nos dedicaremos especialmente en el Capítulo 3. También se incluyeron algunas reflexiones sobre internet y las redes sociales como una importante arena de debate, promoción de espectáculos y presentación de sí de los artistas. En muchos casos, los quehaceres en tanto artista de teatro

e *influencer* en redes sociales están bastante imbricados y los reconocimientos en uno y otro ámbito pueden retroalimentarse. A lo largo de la tesis, los contenidos de las redes sociales serán un importante material de campo para enriquecer el análisis.

Para comprender el quehacer teatral, es imprescindible observar las posibilidades de sociabilidad nocturna, de tránsito de las personas, así como las acciones de gobierno que inciden en el ocio nocturno. Por ello, una importante sección se ocupó de recorrer las salas y espacios de teatro de San Miguel de Tucumán, poniendo de relieve las relaciones entre actividad artística y entornos urbanos. El emplazamiento de algunas salas independientes fuera de las “cuatro avenidas” –surgidas en las últimas dos décadas–, la inexistencia de corredores nocturnos nítidos o la restricción del servicio de colectivos son, en conjunto, factores que pueden poner en problemas a los artistas para la convocatoria de espectadores. A continuación, el Capítulo 2 examinará este actor social, transversal a todos los circuitos: el público de teatro, un agente de especial relevancia para comprender cómo los artistas se ven a sí mismos, evalúan sus carreras y dan sentido a lo que ocurre en los espectáculos.

CAPÍTULO 2: El público de teatro: la evaluación “inmediata” del trabajo creador

“Uno de los peligros de tocar en público es estar demasiado pendiente de él. Uno no debe subir al escenario pensando que va a impresionarlo.”

Daniel Barenboim (2002). *Mi vida en la música*

“El público también sobreactúa.
La sobreactuación del público es el peor enemigo del arte”

Martín Rejtman, Federico León (2012) *Entrenamiento elemental para actores*

En el Capítulo anterior, se delinearon algunas características generales del teatro de Tucumán: las salas y su emplazamiento en el espacio urbano, los cuatro circuitos de la actividad, los oficios teatrales, así como el papel de internet y las redes sociales en los últimos años. En el presente Capítulo, analizaremos un actor social que atraviesa todos los circuitos y tipos de salas: el público de teatro, central para comprender cómo los teatristas tucumanos reflexionan y dan sentido a la actividad. El objetivo del Capítulo es analizar el rol del público en la elaboración subjetiva que actores, directores y dramaturgos tucumanos realizan de sí mismos como artistas. En la primera sección del capítulo, se desplegarán algunos aspectos conceptuales y antecedentes sobre el público teatral en Argentina. En el segundo tramo, se analizarán los etiquetamientos utilizados por los teatristas para clasificar al público y definir el valor de sus reconocimientos. En la tercera sección, se indagarán los condicionamientos corporales en la expectación teatral, así como las posibilidades de acción del público, observando especialmente el momento final de la función de teatro, donde aparecen los aplausos y los saludos al elenco.

2.1 Apuntes preliminares

2.1.1 Elementos conceptuales sobre públicos de teatro

Habitualmente, el público es una preocupación de la agenda pública o de entidades privadas cuyos esfuerzos de investigación están concentrados principalmente en cuantificarlo, clasificarlo con criterios demográficos y plantear estrategias para acrecentarlo y fidelizarlo. De este modo, los espectadores se ven reducidos a una masa que simplemente garantiza o pone en problemas al teatro como actividad económica. Por otro lado, muchos trabajos se interesaron por abrir el vasto mundo subjetivo de los consumidores culturales⁶⁹, entre los que se encuentran los espectadores de teatro, mucho menos indagados, por ejemplo, que los de cine. En esta sección de la tesis, el interés no estará puesto en el mundo subjetivo del espectador, sino en cuáles son las acciones y condiciones del espectador durante el espectáculo y, sobre todo, cómo opera su figura en la configuración subjetiva de quienes se dedican al trabajo creador en las artes del espectáculo. De este modo, se observará qué posibilidades de acción tiene el público en la función de teatro, cómo los artistas pueden incidir sobre esa acción y qué clasificaciones existen para rubricar a los espectadores y calibrar la relevancia, el menosprecio o la autenticidad de sus reconocimientos.

A diferencia de otras artes, como la literatura o las artes visuales, en el teatro casi no hay distancia temporal o física entre la realización de la obra de arte y el involucramiento del público la función teatral. En consecuencia, los espectadores no son únicamente una instancia abstracta que los artistas imaginan, sino un actante que se hace presente al momento de realizar o exhibir el producto. Incluso los debates que los artistas tienen sobre qué es la “teatralidad” o “lo teatral” –el componente que vuelve teatro al teatro– incluyen de forma directa al cuerpo presente del espectador⁷⁰. Por otra parte, a diferencia de otras artes, donde las editoriales, las discográficas, las aplicaciones digitales o los mercaderes de obras sirven como intermediarios entre los artistas y los consumidores, el teatro se nos presenta a primera vista como un arte sin intermediarios: el público está *frente* a la obra y a los artistas e

⁶⁹ En los estudios sobre consumo cultural, los fanáticos de música fueron probablemente los más estudiados, de los cual Hennion, (2001) y De Nora (2004) son importantes referencias. Se destaca especialmente el estudio etnográfico de Benzecry (2016) sobre consumidores de alta cultura. En el ámbito local, las relaciones entre música popular y subjetividad han sido estudiadas por Semán (2006), Spataro (2013) y Aliano (2016).

⁷⁰ Entre las definiciones posibles de “lo teatral”, Féral (2003) indica que no es la acción en sí, sino el hecho de que una persona esté viendo esa acción. Entre los referentes de la historia del teatro fue Jerzy Grotowsky quien más enfatizó la idea de que para que el teatro exista sólo hace falta de alguien que actúe y otro que mire, más allá de si hay una sala, una escenografía o incluso un personaje o una historia. Como ya anticipamos, la etiqueta “Público/Espectadores” fue el más recurrente en la codificación realizada en Atlas.ti.

interactúan con ellos. La co-presencia tiene tal centralidad que los teatristas imaginan su actividad como una relación pura y directa con el espectador. Sin embargo, con el avance de la tesis, veremos que la sala y ciertos marcos, como son los festivales, serán importantes figuras mediadoras entre el público y un elenco.

Los aportes de Bourdieu ofrecen conceptos más útiles para pensar las instancias de producción que aquellas ligadas al público, los espectadores o consumidores. En su perspectiva, la “composición social de los públicos” está fuertemente determinada por los dos modos de producción que corresponden al Campo de producción restringida y al Campo de la gran producción (Bourdieu, 2010b: 115), y no por otros condicionantes o variables internas. De este modo, la *expectación* de los públicos es entendida como un epifenómeno de las formas de *producción* de bienes simbólicos. Las obras con innovaciones están destinadas a los pares, mientras que aquellas “socialmente ordinarias”, que buscan el mercado, son para un público general indiferenciado (Bourdieu, 2010b: 117).

Así como hay una indistinción dramática en la composición del público general, también es simple y desdibujada su forma de mirar las obras. Mientras los espectadores iniciados portan la percepción estética legítima, interesada en la forma, los no iniciados únicamente pueden echar mano a saberes de la “experiencia cotidiana” (Bourdieu, 2010a: 77-79), lo que ocasiona dificultades para abordar los códigos de expectación que existen por fuera del aprendizaje de lo legítimo. “Todo retorno reflexivo sobre el consumo cultural coincide con el reconocimiento de su ilegitimidad, por no poder oponer una contralegitimidad” (Bourdieu, 2010b: 111), de modo que no hay en la percepción no iniciada ninguna forma cultural lúcida, sólo privación, desposesión e inconsciencia. Los problemas de esta propuesta se acrecientan si relevamos los adjetivos con los que Bourdieu describe a los consumidores: son “refinados” los que consumen obras “complejas”, e “ingenuos” los demás, sin que sea posible elucidar si estas categoría emergen de la regla legítima, o si acaso se desliza la opinión del sociólogo⁷¹. Si bien estos aportes clasifican muy esquemáticamente dos tipos de público, con dos modos –legítimo e ilegítimo– de mirar la obra de arte, la distinción

⁷¹ También Lahire (2005) señaló que Bourdieu fundamenta “la superioridad de las pinturas de vanguardia” en la objetividad de la ciencia social, “coincidiendo, por (un) camino histórico y sociológico con aquellos juicios legitimistas que él mismo trabaja para criticar.” (Lahire: 2005, 15). En sentido similar, Sanseigne (2014) señaló el “etnocentrismo cultivado” de Bourdieu cuando asevera, a través de la sociología, que Manet transformó de fondo “nuestra” forma de mirar pinturas, refiriendo a un nosotros indeterminado e ideal, sobreestimando además el rol de los individuos en el devenir social (Sanseigne, 2014: 10-12).

entre un público iniciado y no iniciado será relevante para los objetivos de este capítulo, sobre todo al observar cómo los artistas notan la presencia de sus pares entre los espectadores.

2.1.2 Los públicos de teatro en Argentina

En teatro, los públicos desatan experiencias relevantes para los artistas: provocan emociones y sensaciones corporales, confirman expectativas profesionales, reafirman decisiones vocacionales, acompañan el despliegue del trabajo creador, construyen escenas intensas que luego los artistas buscan repetir. Si bien en este capítulo nos interesa analizar qué significan los públicos para los artistas, una referencia ineludible son aquellos estudios cuantitativos de caracterización y desarrollo de públicos de teatro. En una puesta al día elaborada por Moguillansky y Re (2017), las autoras referencian los trabajos de Beaulieu (2008) sobre públicos de teatro independiente en Córdoba, Fernández (2013) en Formosa, así como un relevamiento del INT sobre el público en los festivales que éste organiza, cuyos resultados y análisis aparecen en el trabajo de Cerdeira y Sánchez Salinas (2013).

Tanto los sondeos en Córdoba como en los festivales del INT coinciden en registrar la preponderancia de jóvenes y de personas con estudios universitarios o terciarios (el 80% en ambos casos). Una diferencia central entre ambos estudios es que en Córdoba sólo un 3% del público encuestado asiste por primera vez al teatro, lo que indica que casi no hay recambios o incorporaciones de nuevos espectadores –de hecho, el 60% tiene formación artística y quizás forma parte del campo profesional– (Beaulieu, 2007: 131). En contraste, en los festivales del INT las autoras relevan que sólo un 33% del público es regular o fidelizado (Cerdeira y Sánchez Salinas, 2013: 13-14). La explicación a esta diferencia probablemente sea el contexto de festival, una importante mediación entre los elencos y el espectador, que permitiría mayor apertura a nuevos públicos.

En el ámbito del teatro oficial, en 2017 el Teatro Nacional Cervantes comenzó a realizar sondeos sistemáticos con resultados anuales sobre el público que recibe. Uno de los aspectos más llamativos, en consonancia con el sondeo de Córdoba, es la preponderancia de población universitaria, que en las tres encuestas de 2017, 2018 y 2019 no bajó del 75%⁷², lo cual da cuenta de un público bastante homogéneo en nivel de estudios alcanzados. En cuanto a su ocupación, en las tres ocasiones el 27% señaló que se desempeña en el campo profesional

⁷² Más aún, en 2017 y 2019 más del 30% tenían estudios de posgrado. Mientras tanto, en 2018 sólo el 12% tenían posgrado, pero el 90% había pasado por la universidad y sólo un 9% tenían solamente estudios secundarios completos. (Jaroslavsky, Durán: 2017, 2018, 2019)

de las artes (Jaroslavsky y Durán; 2017, 2018, 2019). La iniciativa del Cervantes es interesante ya que es de las pocas instituciones oficiales de teatro del país que elabora sondeos propios y cuenta con un área interesada en la creación de nuevos públicos.

Por último, tanto en la escala nacional como en la región NOA, los datos oficiales de los últimos años para el teatro no fueron auspiciosos. La última Encuesta Nacional de Consumos Culturales (2017) releva un notorio descenso en la concurrencia de públicos de teatro con respecto al 2013, en sintonía con la baja de otros consumos pagos como el cine, la compra de libros o los recitales en vivo en un contexto de crisis económica general. La concurrencia de públicos de teatro se redujo un 40% en todo el país entre 2013 y 2017, pasando de un 19% de la población total de encuestados que declaraban asistir al teatro con alguna regularidad a un 11%. La región con cambios más dramáticos fue el NOA, cuyo público se redujo a la mitad: de ser la tercera región del país con más porcentaje de público en 2013 –con un 15% de su población con concurrencia regular al teatro– en el 2017 se ubica en el último lugar de las regiones, con sólo un 7,8% de su población que declara asistir al teatro alguna vez en el año (SINCA, 2013; 2017a). Por otra parte, si bien los jóvenes lideran la mayoría de los consumos culturales en el país, para el teatro –al igual que la radio y los diarios– son la población que menos asiste: sólo el 8,7% de los jóvenes de entre 13 y 24 años asistió alguna vez al teatro en 2017 (SINCA, 2017b: 4, 7).

En síntesis, los datos del Cervantes marcan la preponderancia de universitarios, al igual que Beaulieu (2007) en Córdoba. Al mismo tiempo, el SINCA muestra el descenso en la asistencia al teatro, y su menor inserción en jóvenes y adolescentes con relación a otros consumos. Siguiendo a Rosas Mantecón (2009), “el rol del público se genera en el encuentro con las ofertas culturales”, es decir, dicho rol “no preexiste a ellas”, lo cual nos invita a indagar cualitativamente qué elementos posibilitan esa interacción, qué formas de “contrato” se movilizan entre el público y los teatristas (Rosas Mantecón: 2009: 178–179). Sánchez Salinas (2018) indagó este aspecto en su estudio sobre teatro comunitario en Mendoza. En esta perspectiva, los diferentes tipos de teatro no se distinguen únicamente por rasgos formales o de contenido, sino por cómo encuadran su relación con la comunidad. De este modo, mientras el TI establecería una relación un tanto asimétrica y pedagógica con el público, el teatro militante pretende imprimir un efecto revolucionario y asemejarse a él recuperando las temáticas que le preocupan, mientras que el teatro comunitario se interesa por establecer una relación horizontal y democrática con la comunidad (Sánchez Salinas, 2018: 56). Si bien aquí

la autora tematiza la “comunidad” y no el público, es un ejemplo interesante sobre cómo las corrientes teatrales pueden diferenciarse según cómo imaginan el lugar del público y qué acciones realizan para encuadrar de un modo u otro ese vínculo.

2.2 Etiquetamientos

En este apartado⁷³, analizaré cómo los artistas del espectáculo utilizan etiquetas para distinguir tipos de público⁷⁴. Estas clasificaciones se relacionan con la forma en que los artistas entienden su inserción en la actividad y la relevancia de su trabajo creador. Se observará que las percepciones sobre la presencia, la composición y las reacciones del público son experiencias significativas de los trayectos profesionales. En ningún caso el público es entendido en abstracto: siempre se le adhiere un aspecto, se lo clasifica de algún modo, se encuentra más cerca o más lejos de los círculos del teatrista. Estas percepciones operan de distintas formas: como evidencias que otorgan seguridad a la elección profesional; como ideal a partir del cual proyectar un trabajo; como factor central del goce de hacer teatro; como criterio de calificación y comparación de los mundos profesionales del teatro de Tucumán y de Buenos Aires.

Como anticipamos en el Capítulo 1, el teatro se compone de distintos oficios o funciones. Por lo tanto, dedicarse a la actuación, la dirección o la dramaturgia supone formas distintas de articularse con el público: mientras los actores tienen una experiencia más inmediata y cercana, y están presentes en el momento en que el trabajo actoral se materializa en el espectáculo, los directores y dramaturgos tienden a encontrarse mezclados en el público, junto al operador de la técnica o incluso ausentes durante las funciones. Si bien el análisis no se organizará según estas diferencias entre oficios, es importante contemplar dicha distinción. En primer lugar, se examinará el público (1) *desconocido*, el cual se establece en oposición sobre todo con el público familiar. Luego, observaremos el público compuesto por (2) *pares*, es decir, por teatristas. En tercer lugar, indagaremos las percepciones que rubrican al público como una (3) *cantidad* –suficiente para la sala, desbordante, escasa–.

⁷³ Una primera versión de esta sección fue publicada en el dossier “Prácticas, consumos y políticas culturales” dirigido por Marina Moguillansky en la *Revista Papeles de Trabajo* (Salas Tonello, 2019b).

⁷⁴ Utilizamos la categoría “etiqueta/etiquetamientos” desarrollada por Becker (2009: 28-34) en su teoría de la desviación, en tanto nos permite poner de relieve que estas clasificaciones no dependen tanto de la “naturaleza” de las personas etiquetadas, sino de cómo los teatristas, en este caso, reaccionan y tipifican a los espectadores según las expectativas propias de su actividad artística.

2.2.1 Del público familiar al público desconocido

Daniel ha cruzado hace poco los cuarenta años de edad, es dramaturgo y ganó en varias ocasiones la Fiesta Provincial del Teatro, el principal reconocimiento que realiza el Instituto Nacional del Teatro anualmente en la provincia. Algunas obras suyas fueron llevadas a escena por otros directores tucumanos y también en otras ciudades de América Latina y España. A diferencia de otros directores multipremiados, Daniel no comenzó una carrera de “maestro” de nuevos teatristas: no formó una escuela de dramaturgia ni se afincó especialmente en alguna sala. En contraste con Buenos Aires, donde abundan los seminarios de dramaturgia, en Tucumán ésta no ocupa un rol preponderante y sólo esporádicamente Daniel organiza seminarios breves. Su relato acerca de cómo se inició en el mundo del teatro es bastante atípico, “muy afortunado”, según señala, con una experiencia donde el público ocupa un lugar central. Durante su adolescencia, Daniel asistía con su familia a una iglesia evangélica “de unas 50, 60 personas... un ambiente muy familiar, muy agradable”. Un día, llevó escrito un pequeño *sketch* humorístico sobre los reyes magos y pidió realizarlo al final de la reunión. El pequeño espectáculo fue un éxito y a partir de allí comenzó a llevar regularmente nuevos números para hacer después de la ceremonia. Con el tiempo, otros adolescentes de la iglesia se sumaron a su iniciativa y los adultos les contrataron un profesor de teatro.

Daniel, al igual que otros teatristas, tendrá durante su adolescencia una experiencia donde un grupo de personas con la que comparte lazos comunitarios se constituye como su primer ensayo de público de teatro. “Era el ambiente ideal porque era público *con buena onda*, era como tener un teatro *lleno de gente seguro*”. El tiempo pasó y, después de frustrarse con dos carreras universitarias, decidió inscribirse en la Carrera de Teatro de la UNT. En segundo año, tuvo una nueva experiencia determinante. Participó de un concurso de dramaturgia organizado por el Teatro Universitario y su obra fue seleccionada para ser dirigida y actuada por figuras reconocidas de la escena local. Daniel recuerda con entusiasmo las reacciones del público que él miraba desde la cabina de la técnica. Si en la iglesia había sentido por primera vez que su escritura tenía algo atractivo para los demás, en esta ocasión será la composición del público la que inyectó algo nuevo en su auto-percepción como dramaturgo:

Ese momento *me marcó*, fue fantástico, estar en la cabina viendo cómo la gente respondía y en un teatro de verdad, con actores de verdad y *público de verdad*, porque no era mi familia, ni la gente de la iglesia. Y una cosa así medio Frankenstein, ¡Funciona, Funciona! (*risas*) Imaginate lo que es para uno como escritor “barra” director: yo juntaba fotocopias usadas y escribía del otro lado, hacía cuadernillo y escribía con lapicera, con mi letra horrible, con tachones. Después transcribía... Imaginate la imagen que vos tenés de tu texto y de tu trabajo, algo que hiciste en

tu habitación desordenada... pensar que eso puede cautivar, divertir y hacer reír, a *60 personas que no te conocen*. Cuando se conectaron esas dos cosas, te cae la ficha de decir “Capaz que puedo hacer esto”⁷⁵. (Daniel, 42 años, dramaturgo y director. Entrevista con el autor)

La sala, los actores profesionales y la reacción favorable de un público “de verdad” son la evidencia de que “capaz que puedo hacer esto”. En este caso, la etiqueta “público *de verdad*” refiere a aquel con el cual no hay vínculos afectivos o familiares directos. Más aún, en el relato de Daniel, la selección de su obra por parte de un comité de reconocidas figuras de la escena local no le impacta tanto como las risas de las sesenta personas que no conoce. En otras palabras, el reconocimiento del comité de selección, perteneciente al campo de producción restringida, fue un paso necesario para acceder a una experiencia más intensa: un público *desconocido* que “responde” a su propuesta.

Por otra parte, la dramaturgia supone un notable contraste entre la dinámica del trabajo creador –solitario, íntimo y desprolijo– y la situación pública donde los espectadores disfrutan. Se vislumbra así una experiencia angustiosa para sus primeros años como dramaturgo: hasta que el público no apareciera en escena, no era fácil medir la calidad del trabajo creador, signado por la incertidumbre (Menger, 2016). Como el monstruo de Frankenstein, durante la elaboración solitaria del producto no es posible prever el resultado, y sólo frente al público puede declararse “¡Funciona!”, como si el público desconocido fuera la electricidad que da vida a la creación. Como veremos más adelante, acceder a este tipo de público será uno de los problemas centrales en la carrera de varios teatristas. En esta anécdota, el primer público desconocido al que Daniel accedió fue gracias a la mediación de una convocatoria que, subraya, raramente se volvió a hacer.

Andrea es una actriz de unos treinta años que se desempeña sobre todo en el ámbito de la comedia. Actualmente, despliega una importante actividad en redes sociales haciendo *dubsmash*⁷⁶ de audios populares, algo que ya hacía sobre el escenario desde comienzos de los 2000. Al igual que Daniel, su primer contacto con el teatro ocurrió en la adolescencia, aunque no en un grupo familiar, sino cuando en los últimos años de secundario vio un aviso de un taller de teatro en el diario y decidió inscribirse. Así iba subirse por primera vez a un escenario, con la dirección de un docente a quien consideraría su primer maestro. Luego de un tiempo,

⁷⁵ En las citas del material de campo, las itálicas son destacados míos en todos los casos.

⁷⁶ Aplicación utilizada para grabar un video mientras la persona se filma a sí misma realizando la fonomímica de un audio popular. Por extensión, el nombre de la aplicación se utilizó para este tipo de producción creativa de gran presencia en redes sociales. Cabe señalar que la sincronía de labios tiene una larga tradición en las artes del espectáculo, tanto en el teatro de humor como, por ejemplo, en el *lypsync* del arte *drag queen*.

participó como actriz de una muestra del taller formada por varios monólogos. Lo que al principio era simplemente una vidriera para el taller se transformó en un espectáculo con el que estuvieron varios meses en función. En su carrera frenética, repleta de grandes y pequeñas producciones cada año, destaca que su “debut como actriz” ocurre con esos monólogos:

No es que ganábamos plata, lo hacíamos a la gorra. Pero ahí ya me vinculaba con *otro público que no sean mi familia y mis amigos* (...) Ya no era la muestra, entonces ya no estás atrapado o capturado por la muestra, incluso es gente que se junta hace algo y lo muestra, pero no como muestra de teatro, sino que lo exhibe como producto artístico. (Andrea, 28 años, actriz. Entrevista con el autor)

Al igual que Daniel, para Andrea hay un pasaje singular cuando “la familia y los amigos” dejan de ser el público principal. En su testimonio aparecen tres marcas centrales de pasaje de una actividad lúdica hacia una “artística”: el dinero, el público, el encuadre del producto. La actriz entiende que es necesario aclarar que no ganaban dinero, ya que éste es un indicador importante de profesionalismo, como veremos en el Capítulo 4. Sin embargo, los aspectos determinantes son otros: el público desconocido, por un lado, y una forma de exhibición de la producción por fuera de la “muestra” de taller. Si para Daniel su producto cobraba vida frente al público, Andrea subraya el encuadre que comenzaron a otorgarle al espectáculo –que pasó a tener un título: “Monólogos a la carta”– que le daba un nuevo marco de exhibición. Ese nuevo marco habilitó el contacto con el público desconocido.

Gonzalo no tiene más de veinticinco años y ya acumula una experiencia teatral extensa en comparación con otros teatristas de su edad. En 2017, cuando terminó el secundario, se mudó a Buenos Aires con una beca para estudiar una carrera de ciencias sociales, que abandonó para dedicarse exclusivamente al teatro. Habiendo tomado clases de actuación en la adolescencia, paulatinamente fue inclinándose por la dramaturgia y actualmente se define a sí mismo exclusivamente como dramaturgo. Al igual que Daniel, Gonzalo estrenó su primera obra en Buenos Aires a través de una convocatoria donde su texto fue seleccionado. Quizás por ser un tucumano en Buenos Aires, explica, tiene “la necesidad de estar respaldado por una institución, o por un espacio o por un colectivo, o por lo que sea, porque eso acarrea su propia convocatoria, siempre, y acá a uno no lo conoce nadie”. En reiteradas ocasiones Gonzalo volvió a apostar con éxito a convocatorias y festivales, donde el público es prácticamente desconocido para él:

Está buenísimo formar parte de festivales donde el propio público es público *que vos no tendrías por tu cuenta*, porque van a ver los trabajos, eso tiene de *gratificante*. Estos espacios dicen “Ah mirá la voz de este pibito, está acá, me enteré de su existencia” Está buenísimo que eso pase.

En la función (del festival), *mis amigos no fueron* porque yo me colgué de avisar, (pero) a la obra la vieron cuatro personas que conozco y las otras ciento veinte personas que vieron la obra no tengo idea quiénes son. Eso tiene de bueno el festival, ¿viste? La vieron, saben que esta obra es mía, que les gustó, seguirán viendo mis cosas, no sé... (Gonzalo, 24 años, director y dramaturgo. Entrevista con el autor)

En las carreras de Daniel, Andrea y Gonzalo, el público desconocido significa un importante salto, un momento inaugural o de inflexión. En particular, Gonzalo enfatiza que se trata del público *de* un circuito, no un conjunto desdibujado, simplemente desconocido o conformado al azar, sino que sostienen un comportamiento regular, fieles a un festival, con una mirada posiblemente entrenada. Ubicado en una fase inicial de su trayectoria, Gonzalo imagina que el público después de ver la función “sabrán” que esa obra es suya y eventualmente “seguirá viendo sus cosas”. En este sentido, la intermediación del festival entre el dramaturgo y el público puede implicar un traspaso de no ser nadie a ser alguien que pueda fidelizar un público con relación a su figura de autor.

Cabe remarcar que en ninguno de los tres casos se accede al público por mérito propio, sino por un dispositivo del campo que opera como *intermediario* entre el teatrista y el público: una convocatoria, una selección, un festival, un encuadre especial para el espectáculo donde la actriz comparte escenario con otros actores y la dirección de alguien con trayectoria. Lejos de creer que el público y los elencos mantienen un vínculo inmediato, se hace evidente el rol de estas intermediaciones que garantizan un debut profesional exitoso. Justamente, Daniel lamentaba que la convocatoria en la que él había participado jamás se había vuelto a hacer y, efectivamente, durante el trabajo de campo no relevamos instancias de este tipo. Un notable contraste aparece en la trayectoria de Gonzalo en Buenos Aires, que participa de una amplísima oferta de concursos con programación. Quizás por eso Gonzalo comenta con ironía que, de hacer una función en Tucumán, una puesta suya sería “como una fiesta de quince: van mis primos, mis compañeros del colegio, mis amigos de teatro, gente que he conocido de la vida... Acá (por Buenos Aires) eso no existe”.

De todas maneras, estos dispositivos no son la única forma de acceder al público desconocido. Muchas veces los teatristas no cuentan con ninguno de esos potenciales dispositivos y el “boca en boca” es una figura bastante sedimentada para explicar la afluencia de público desconocido. Ramiro, director de una obra ganadora de la Fiesta Provincial del Teatro, desestima que el haber ganado este reconocimiento le haya garantizado un caudal de público sostenido. Por el contrario, subrayaba que el público desconocido que llegaba al espectáculo venía del “boca en boca”, la mayor fuente de sorpresa y satisfacción para él:

De repente caía muchísima gente, pero por el boca en boca, ni las actrices ni yo hemos circulado por espacios más comerciales, ni hicimos una prensa que, vos digás, amerita... Era de boca en boca, y así hemos llegado a tener 100. (...). Y es rarísimo llevar 100 personas. Pero sí, creo que es de boca en boca... había un amigo que después invitó a toda la familia a que vayan a verla porque le había gustado mucho la obra. (Ramiro, 28 años, director. Entrevista con el autor)

No será esta la primera ocasión en que los teatristas comprendan que el público de teatro llega a las salas sin intermediarios del campo –publicistas, carteleras, críticos, festivales– sino mediante recomendaciones entre contactos personales que traccionan la multiplicación de espectadores. De hecho, tal como señalábamos, hasta hace no mucho tiempo, los teatristas del circuito independiente salían por los bares a publicitar ellos mismos los espectáculos, sin grandes intermediarios. Esta era una estrategia principal para conseguir ese público desconocido. Según pudimos corroborar durante el trabajo de campo, ninguna compañía en cartel estaba haciendo este tipo de tareas, lo cual probablemente se sustituyó por la promoción en redes sociales.

2.2.2 El público de pares

Según observamos, una primera depuración que los teatristas buscan es la del público *familiar* en pos de alcanzar el público *desconocido*. Éste puede venir de dos maneras: mediante ciertos dispositivos mediadores –un festival, la programación de una convocatoria, una sala conocida en el circuito– o el “boca en boca”. Otra forma de etiquetar al público remite a los colegas del campo –artistas, críticos, maestros, docentes universitarios–. En este sentido, una de las formas en que ocurre la evaluación entre pares en teatro es bajo la forma de público, en las opiniones que manifiestan después de asistir, en los nervios suscitados por la presencia de tal o cual referente, o la frustración y el enojo por alguien que simplemente nunca va. Los colegas pueden mezclarse y pasar desapercibidos entre los espectadores, o bien asistir con previo aviso y dárselo a conocer al elenco, incluso publicarlo antes en una red social.

En los distintos circuitos, la asistencia de pares interesa, se monitorea y es motivo de comentarios permanentes. A su vez, la prevalencia numérica de pares en el público es percibida como un síntoma negativo y preocupante, sobre todo en el teatro independiente, levantando sospechas de que la producción es demasiado esotérica y hermética. Ciertamente, los colegas pueden colmar las salas, cuya capacidad habitualmente no excede los 100 espectadores. Ante la queja de los teatristas de que “son siempre los mismos”, puede interponerse la sospecha sociológica de que quizás ocultan que, en el fondo, ninguna mirada les interesa más que la de los colegas. Sin embargo, es importante tomar en cuenta estas

expresiones y poner de relieve la centralidad que el público desconocido tiene en desmedro de los pares⁷⁷. En la tradición del teatro independiente es muy importante la apertura hacia un público no ilustrado, así como la función comunicacional de la puesta (Pellettieri, 2006: 81). Ahora bien, justamente el teatro independiente surgió “ignorando los ‘gustos del público’ al que no debía adular”, oponiéndose a los capocómicos populares de la época y proponiéndose crear “un nuevo tipo de espectador” (Pellettieri, 2006: 73, 81).

“Hay un punto en el que se termina armando como un *círculo*” –señalaba un actor del circuito estatal, pero que trabajó mucho tiempo en el independiente– “Por lo menos es lo que yo pude ver en mi experiencia. Éramos *los mismos* los que *actuábamos* y los que íbamos a *ver teatro*”⁷⁸. También Ramiro, el director que ponderaba el “boca en boca”, señalaba: “Me parece que la gente que va a las salas independientes es la *misma gente de teatro*, yo no sé si es un plan de la juventud tucumana ir a ver una obra de teatro independiente, no sé si lo fue alguna vez. Para mí es un plan porque me dedico a esto. Mi sensación es que siempre son ‘amigos de...’, ‘familiares de...’, o *gente de teatro* la que va a ver”. En este caso, se igualan dos tipos de público que, en apariencia, serían opuestos: los vínculos afectivos –la familia y los amigos– y los colegas, que en este caso no son entendidos como terribles censores, sino como amigos que asisten con benevolencia a las salas para, al menos, garantizar las funciones.

Desde hace varios años, Daniel abandonó las salas pequeñas del circuito independiente, para optar por el C. C. Virla de la UNT, con una capacidad de 370 espectadores, mucho más de lo que ofrece cualquier sala independiente. Según su sitio web, el teatro de Daniel se dedica a la comedia y sus puestas tienen también aspectos “dramáticos”, “absurdos” y “macabros”. Su cercanía con el humor, así como la apuesta por un número elevado de espectadores, lo distancia de las formas habituales del teatro independiente:

Es indispensable que el que va se entretenga y se lleve algo. Vos no le podés exigir a alguien que tenga un máster en teatro antropológico para poder disfrutar tu obra (...). Si no, estás *estafando* a los otros. (...) Si vos sos hábil en lo que hacés, podés hacer entender una idea compleja. (Daniel, 42 años, dramaturgo y director. Entrevista con el autor)

⁷⁷ “¿Por qué ustedes los sociólogos siempre preguntan si vamos a la ópera para que nos vean, para conocer gente, para ver amigos, para alcanzar un estatus profesional más alto y nunca se les ocurre preguntarme si voy a la ópera porque me gusta o simplemente porque la amo?” le decía un informante a Benzecry (2012: 281), en reacción a la habitual sospecha sociológica de que toda acción se hace para convertir sus frutos en capital social.

⁷⁸ También Fischer (2019), en su estudio sobre actividad cultural en ciudades pequeñas, mostró el malestar entre los artistas de Villa Gesell ante la percepción de que no hay público, mientras que aquellos que no son artistas perciben que la oferta cultural de su ciudad es escasa y que para ver buen teatro o cine hay que ir a Buenos Aires.

En este caso, Daniel, sin salir de un teatro de gestión independiente, se diferencia de quienes exigen un gusto por lo experimental para asistir al espectáculo, manifestando su rechazo hacia aquellas obras que implícitamente apuntan a un público integrado por pares⁷⁹. Si bien Daniel es uno de los directores más premiados por la Fiesta Provincial del Teatro, el festival que el INT organiza para el circuito independiente, la ponderación que este dramaturgo y director realiza del “entretenimiento” y las salas de más de 50 espectadores lo acercan al circuito comercial. Sin embargo, en los aspectos económicos, su teatro pertenece al circuito independiente. Es por ello que otras figuras del circuito independiente marcan su distancia hacia él: “El teatro de Daniel es tan *prolijo*... –opinaba una actriz de unos 30 años– que *no parece teatro tucumano*”. En este sentido, tampoco su teatro exhibe referencias a Tucumán o contenidos identitarios, que muchas veces tienen gran importancia en los espectáculos del circuito independiente.

Sebastián es el actor predilecto de Daniel desde hace al menos quince años y protagonizó varias de las obras premiadas en la Fiesta Provincial del Teatro. Sebastián desarrolló una vasta carrera en el circuito independiente y en sectores próximos a la cultura de masas, como la radio y la televisión tucumanas. En una ocasión, el Representante provincial del INT lo invitó a él y su elenco a realizar un popular espectáculo como apertura de la Fiesta Regional del Teatro del NOA. Entusiasmados, el elenco aceptó y la función se realizó en el Teatro Mercedes Sosa, según vimos, el más grande de toda la ciudad. Sebastián recuerda especialmente este episodio: entre el público estaba “la *gente del palo*”, quienes casi no habían ido a ver este espectáculo, a pesar de su enorme popularidad en Tucumán. “Yo siento que tienen un altísimo prejuicio por el laburo que nosotros hacemos” explicaba. En este caso, los pares se habían acercado a ver un conocido show humorístico del circuito comercial, que llevaba varias temporadas en cartel, llenaba salas y aparecía en programas televisivos locales. Sin embargo, los pares sólo habían asistido por la intermediación del festival.

En suma, se observa que los colegas constituyen una importante etiqueta en la clasificación del público. Sobre todo, mencionamos el tedio y malestar suscitados por al percibir su prevalencia. A su vez, se indicó una tensión no resuelta entre la voluntad de incluir

⁷⁹ “Teatro de vanguardia: ¡las veces que me has visto bostezar las perfidias de tu amor! –decía Manuel Puig en una nota periodística de finales de los ’70 titulada ‘Al bostezo parisiense’–. “Pienso en los esfuerzos que he hecho en los últimos años para llegar al final de ciertos espectáculos. (...) ¿por qué esos homenajes a la monotonía? ¿por qué no pueden esos autores comunicar su trascendente mensaje sin cantarnos al mismo tiempo el arorró?” (Puig, 2013 [1978]: 110). En este caso, Puig se refería a espectáculos de grandes dramaturgos contemporáneos del teatro del absurdo, como Beckett, Pinter y Ionesco.

nuevos públicos y el *esoterismo* del teatro como arte. Por otra parte, la salida de las salas pequeñas del circuito independiente tucumano hacia los espacios que albergan más espectadores aproxima a los artistas del circuito independiente –incluso reconocidos y premiados dentro de él– al circuito comercial. Por otro lado, la poca capacidad de las salas independientes conduce a que, por más que no haya renovación de público, la tarea de llenarlas quizás no sea tan difícil gracias a los colegas. En este sentido, la sala completa, casi vacía o desbordante engendrará distintas experiencias para los artistas. A continuación, analizaremos una forma de rubricar al público que excede el hecho de conocer quiénes lo integran para ponderar cómo opera como una “cantidad”.

2.2.3 El público como cantidad

Tal como anticipamos, muchos estudios cuantitativos sobre públicos se efectúan desde la preocupación de acrecentar su caudal para sostener la actividad teatral, o bien de diversificarlo, como una forma de democratización del acceso a las artes. Los aspectos vinculados a la cantidad de público –si es escaso, suficiente, masivo– son especialmente significativos para los teatristas, y más todavía para los actores y las actrices que están sobre el escenario. Sebastián, el actor que abordábamos en el apartado anterior, no dudó en colocar al público como el gran protagonista de las situaciones más gratificantes en teatro. Al referir al espectáculo que nombrábamos en el apartado anterior, cuando “metieron mil personas” en el Teatro Mercedes Sosa, destacaba “la risa de esa cantidad de gente, a mí me vuelve loco, siento que me transporta”. Y continuaba:

Me acuerdo una función con *tres mil personas* en Chile, el escenario puesto con el mar de fondo. Era un auditorio en la playa, nosotros con el mar atrás, el frío de las olas, mirá, se me pone la piel de gallina cuando te cuento. ¡Y tres mil personas ahí! Y esa devolución, esa risa. (Sebastián, 32 años, actor. Entrevista con el autor)

La intensidad de la risa del público se presenta en equivalencia con la fuerza de la naturaleza, al ubicar el espectáculo en un escenario no habitual para el teatro⁸⁰. La actuación se presenta como una experiencia de afección corporal y conexión con la trascendencia, similar a la de los consumidores fanáticos (Benzecry, 2012), incitada por la masividad del público como factor que intensifica la realización del espectáculo.

⁸⁰ También Fischer (2019) mostró cómo el “escenario natural” en Villa Gesell –en este caso, el bosque– les imprimen una fuerza especial a las actividades culturales. En Tucumán las únicas experiencias de escenario natural son las del teatro identitario, religioso o patriótico.

Por su parte, Lautaro, un actor tucumano que vive en Capital Federal, indica que un cambio central en su quehacer como actor estuvo dado por el caudal de público, un asombroso público *masivo* con el que jamás había frecuentado:

Estrenamos en el campus (de la UNSAM), después nos ofrecen hacer dos funciones en el Paco Urondo. Y fueron tantas personas la primera función, que yo digo “¡Uau! Esto en Tucumán no puede pasar”. Bueno, primera función. “La segunda función no viene nadie, chicos” decimos. En la segunda función, ¡Más gente! Nos ofrecen ir al Caras y Caretas, cuatrocientas cincuenta personas. Yo digo “Por más que nosotros seamos tantos...”. ¡Lleno! Yo me sentía famoso (risas) ¡Estamos haciendo un recital! ¡Mucha gente! Y ahí ya con entrada pagada... Y ahí digo esto en Tucumán es imposible, hacer funciones con tanta cantidad de gente, y ya la tercera función. Hicimos todas las funciones así. (Lautaro, actor. 37 años. Entrevista con el autor)

La masividad del público disloca la percepción de Lautaro, habituado al teatro independiente en Tucumán con pocos asistentes. También Agustín, un joven actor tucumano que vive en Buenos Aires, pone de relieve que las funciones a sala *llena* permiten mejorar el trabajo actoral “Ya vamos 23 funciones” señalaba, “y siempre se llenó... ¡nunca me pasó eso en mi vida! De llenar sala con una semana de anticipación”. Luego, profundizaba en los efectos corporales de esa sala llena:

Te da *libertad como actor*, ya vas *relajado*. Y es lindo tener sala llena, porque te re *alimenta*, hay como un intercambio más copado, no tiene relación con el éxito necesariamente, sino con *que se armó de pronto*, con la gente ahí *bancando la parada*, respondiéndote. (...) Y hay confianza en la obra, *cuando confiás que la obra está buena*, ya *entrás como mucho más seguro porque sabés que la gente se va a copar*. (Agustín, 24 años, actor. Entrevista con el autor)

Agustín ve en la masividad del público un compromiso ético, en tanto “bancan la parada”. A la vez, la seguridad de la sala llena incide en los aspectos técnicos de la actuación, ya que es posible ir más “relajado” y “seguro” al escenario. Para los actores, una tonicidad relajada se consigue con entrenamientos corporales y entradas en calor, por lo que la sala llena *resta* trabajo en el ajuste de la técnica actoral, en contraste con quienes dan funciones temiendo la escasez de público. En este caso, Agustín actúa bajo la dirección de una directora conocida del circuito, gracias a lo cual los actores y las actrices son eximidos de una tarea que, en otros casos, deberían garantizar: traer público. Nuevamente, el desafío central que aparece para los teatristas es cómo traer público, quién es el encargado de traerlo: ¿los miembros del elenco, el asistente que garantiza la publicidad, la sala de teatro?

En oposición a la sala llena, la *escasez* de público es un motivo de temor para los teatristas, que puede tener consecuencias importantes en momentos iniciales de la trayectoria.

Daniel indica el “tener que estar esperando” como una de las vivencias más desagradables de la profesión:

“Por suerte no me ha vuelto a pasar, pero al principio me pasó muchas veces una situación horrible: *tener que estar esperando*: tenés cuatro personas, sacás las cuentas, decís “Bueno, si vienen dos, damos función. Si no, esperamos...”. Entonces son las diez y cuarto, diez y veinte. Y tenés cuatro personas esperando, vos en la puerta a ver si llegan dos espectadores más. Es horrible. Y la sensación de tener que suspender, terriblemente frustrante. Porque se te vienen encima todas las preguntas, si sos vos, si qué estás haciendo mal...” (Daniel, 42 años, dramaturgo y director. Entrevista con el autor)

El público escaso es un terrible fantasma que puede poner en crisis la decisión vocacional que el artista tomó para su vida⁸¹. Esta escena quizás sea la más emblemática para mostrar cómo el público incide notablemente en la auto-percepción que los artistas construyen de sí mismos. En suma, el recorrido nos permitió observar que las *etiquetas* referidas al público –desconocido, familiar, compuesto por pares– y su *cantidad* –sala llena, público escaso, masivo– son de vital importancia en cómo los artistas experimentan el espectáculo y elaboran su identidad como teatristas. Al mismo tiempo, la tensión entre público reducido y gran público, muy ligado al aforo de las salas, es un territorio central donde se negocia la frontera entre el circuito independiente y el comercial. Dado que las salas del circuito independiente en S. M. de Tucumán albergan entre 50 y 100 espectadores, si una compañía independiente desea un aforo mayor, debe *salir* del circuito y utilizar las salas del Estado.

2.3 La acción del público

2.3.1 El final de la función: los aplausos y saludos del público

Uno de los aportes más productivos de la sociología pragmática es la comprensión de cualquier elemento humano en términos de *acción* (Bénatouil, 1999: 7). Acomodados en sus butacas o en sillas de plástico, casi siempre en silencio, sin posibilidad siquiera de levantarse para ir al baño durante la función, el público de teatro parece a primera vista un actante muy limitado en su accionar, contenido por la forma convencional sobre cómo se ve teatro. Esto se intensifica aún más en las salas pequeñas, donde los espectadores están cerca del escenario, a la misma altura y a la vista de los actores y los otros espectadores⁸², como puede apreciarse

⁸¹ También la actriz porteña María José Gabin hacía referencia a la “ansiedad que tenemos todos los actores independientes esperando aunque sea cinco espectadores para no tener que suspender la función (‘¿Con cuántos la hacemos?’ es la pregunta que siempre se formula, o ‘Hay más personas en el escenario que en la platea ¿la hacemos igual?’)” (Gabin, 2001: 91).

⁸² Benzecry (2012) muestra cómo ciertos condicionamientos espaciales moldean la sociabilidad del público, como es el caso de la tertulia: el espectador está de pie y no puede moverse a otras partes del teatro, en general

en la imagen que presentamos a continuación. Sin embargo, existe un amplio arco de gestos y acciones realizadas por el público, con especial protagonismo en el final de la puesta, durante los minutos que dura el *aplausos*.

El modisto argentino Paco Jamandreu (2019)[1975] –conocido por diseñar los vestidos de Eva Perón–, recupera en sus memorias una elocuente escena que muestra la relevancia de ese momento *final* en las artes del espectáculo:

“La gente que va a un desfile no sabe que hay un *rito* interior. La *mannequin vedette* es la que cierra el desfile, la que lleva el último vestido de la noche. Es la que se queda parada en medio del salón y pronuncia las palabras sacramentales: ‘Señoras y señores, este es el último modelo de la noche’. Entonces salen todas las modelos que desfilan y tienen que rodearla. Ese momento determina quién es la estrella. Y por ese minuto, un modisto puede tener cualquier cantidad de problemas. Todas quieren cerrar, todas se consideran con los méritos suficientes.” (Jamandreu, 2019: 200-201.)

El final de un espectáculo es un momento sumamente importante, que dura muy poco tiempo y, a su vez, tiene una relevancia máxima. Las modelos perciben que en el final se juega una gloria mayor que en otros momentos. Es allí donde se pone de manifiesto el carácter “sacramental” de la práctica, donde el entusiasmo y la ovación conectan al espectáculo con un sentimiento de trascendencia. Muy a menudo los teatristas narran un aplauso para explicar una función, recuperando su sonoridad envolvente, intensa o tenue, la duración temporal, con un inicio nítido o retraído. “Fue una ovación *cerrada*”, “Se *caía* el teatro, nos aplaudieron *tres minutos*. *No terminaban nunca* de aplaudir”, “La gente aplaudía a *rabiar*” son algunos testimonios de teatristas tucumanos cuando deben explicar una función, acompañándose de gestos y sonidos que imitan la ovación.

Si bien el aplauso se impone como la reacción más inmediata y casi obligatoria, no siempre ocurre así. La cineasta argentina Lucrecia Martel recordaba cuando su largometraje *La mujer sin cabeza* fue abucheado al finalizar la función de prensa en el Festival de Cannes en 2008. “No fue tan terrible –cuenta Martel– En Cannes, abuchear una película o aplaudirla de pie forma parte del folklore.” (en Guerriero, 2018: 251). Efectivamente, no era la primera ni la última vez que el público de Cannes expresaba su rechazo⁸³ quebrando el comportamiento esperado de los aplausos. Interrogados por el periodismo, los artistas con

asiste solo y no con amigos o pareja, por lo cual se suscitan breves conversaciones exclusivamente sobre el universo de la ópera entre asistentes (Benzecry, 2012: 258).

⁸³ Otros casos conocidos de rechazo del público ocurrieron, por ejemplo, en 1994, cuando el jurado comunicó el dictamen que daba por ganadora a *Pulp fiction* de Quentin Tarantino, o en 2002 cuando el público abucheo y abandonó masivamente la sala durante la proyección de *Irréversible* de Gaspar Noé.

experiencia en Cannes señalaban que el abucheo es un “derecho” del público, que le aporta una saludable “honestidad” a la expectación colectiva, donde el enojo se dirige, en el fondo, a los programadores del evento⁸⁴. El Festival de Avignon también se caracteriza por un público expresivo, que realiza largos aplausos, o abuchea y abandona la platea. Tanto en Cannes como en Avignon, las muestras de rechazo del público ocurren en el marco de un festival, donde aquél asiste con altas expectativas, esfuerzos económicos y físicos de por medio para trasladarse o hacer largas esperas de pie. Quizás por eso sienten el “derecho” de no aplaudir. En Cannes, a comienzos de los 2000, más de la mitad del público estaba integrado por capas medias que habían elaborado una “carrera” como *festivaliers* y practicaban su expectación como verdaderos fanáticos (Ethis, 2001: 234). Por su parte, la tradición estatal de Avignon le aporta un sentido especial a la expectación, en tanto el público exige al Estado afinar su criterio sobre qué obras financiar con el erario público⁸⁵.

No es extraño que estas expresiones públicas de disgusto aparezcan en festivales y sean menos comunes en espectáculos fuera de este marco, donde ningún evento sirve de intermediario entre el público y el elenco. En Tucumán, la reacción del público es más regular y fija: se limita casi exclusivamente al aplauso como expresión de adhesión. Tampoco es común dar con casos donde alguien abandone la sala. En consecuencia ¿Qué posibilidades de análisis ofrece al aplauso, una reacción casi automática, cuyas formas de variación son difusas y difíciles de medir? Más aún, quizás pueda creerse que su carácter ritual⁸⁶ encubre las verdaderas opiniones del público y, lejos de ser un territorio de interés para el análisis, es un obstáculo para conocer realmente al público. Sin embargo, incluso en su carácter fuertemente convencionalizado, será un terreno de gran productividad para comprender qué lugar tiene el público entre los teatristas tucumanos.

A comienzos de 2018, asistí a un espectáculo de danza-teatro en una sala del circuito independiente. La obra se componía de partes habladas y actuadas, pero sobre todo predominaban las formas corporales abstractas y movimientos no miméticos, sin personajes o un relato lineal. Durante la función, en la penumbra de la sala registré en mi anotador “no sabemos cuándo va a terminar la obra”, una percepción que se originaba en sucesivos apagones totales, después de los cuales las luces volvían a encenderse y comenzaba una nueva

⁸⁴ *New York Times* (2017) “At Cannes, le *booing* isn’t just reserved for bad films”, 17 de mayo.

⁸⁵ La adhesión de un público regular en Avignon, no perteneciente exclusivamente al mundo profesional de las artes o a las capas altas parisinas, ha sido también estudiado por Ethis (1999).

⁸⁶ Para un análisis del reconocimiento artístico como un “ritual”, véase el estudio de Baldassarre y Giannini (2018) sobre subastas de arte en Buenos Aires.

escena. En varias ocasiones tuve la impresión de que la obra había llegado a su fin y sentí, no sin incomodidad, un ambiguo llamado al aplauso. Finalmente, al llegar un nuevo apagón, e incluso antes de que la luz se hubiera esfumado del todo y la sala quedara sumida en la penumbra, escuché un único aplauso solitario, muy fuerte y de una única persona, que venía desde atrás. Al darme vuelta, noté que se trataba del muchacho que nos había vendido las entradas. Su aplauso duró unos pocos –entre tres y cinco– segundos en solitario, sin que los demás se sumaran, como si hubiera una sutil resistencia de los espectadores a aplaudir antes de que la obra efectivamente hubiese terminado. Sin embargo, de inmediato comenzó el aplauso general y el muchacho de las entradas sumó silbidos estruendosos favorables a la obra, mostrándose muy entusiasta. Se sumaron otros silbidos de adhesión y “Bravos” que terminaron por contagiar una fuerte efusión en un aplauso que había comenzado tenuemente. Ése día era el estreno de la obra.

Mi impresión principal era que la reacción del primer “aplaudidor” y de quienes se sumaban a esta efusión era de una intensidad desmedida con relación a lo que había ocurrido durante la función. “Sólo hubo dos risas en toda la obra” había registrado en mis notas, como posible evidencia de una escasa empatía con el público o de cierta frialdad de las reacciones. Al salir de la función, conversaba con dos teatristas. Uno de ellos, un actor que había trabajado con el director del espectáculo, señaló que éste siempre se garantiza “reidores y aplaudidores” en sus funciones. A continuación, les comenté mi impresión: ¿acaso el aplauso había empezado por un miembro del elenco o un encargado de la sala, el que nos había vendido las entradas? En este caso, otro de los actores coincidió con mi percepción, agregando: “Eso tiene de *bueno* Reyes –se trataba del director con quien él trabajó en una ocasión–. Reyes *nunca aplaude primero*. Espera a que el público aplauda”. En el capítulo siguiente, abordaremos en profundidad el taller de Raúl Reyes, un maestro central en el campo teatral tucumano.

El hecho de señalar dos formas de resolver el problema del aplauso ponía de manifiesto un dilema: cómo intervenir en la manifestación de reconocimiento del público. En esta obra, se ponderó garantizar de inmediato la aparición física del aplauso, con dos actantes centrales: un “iniciador” y algunos “intensificadores” que alentaran la sonoridad. En contraste, el discípulo de Reyes se mostraba molesto ante esta decisión y valoraba la opción por intervenir lo menos posible en el público, como una forma de garantizar la *autenticidad* de la reacción. En otra ocasión, tuve la oportunidad de conversar con una joven actriz, a quien

le comenté esta anécdota. Ella reaccionó de inmediato, destacando una incómoda experiencia que le había ocurrido, pero no como espectadora, sino sobre el escenario:

– ¡Nunca aplaudían en el final! Porque era un final que vos decías... “¿Terminó? ¿No terminó?” ¿Viste? (...) ¡Nosotros rogábamos que aplauda el Negro (el director), que aplauda alguien!

– ¿El Negro no aplaudía?

– ¡No! ¡No aplaudía!! ¡Sabés lo que es! Era hasta que uno... alguien del público le cazaba la onda... y aplaudían. ¡Pero si no, no! Era como estar *aguantando* a ver si, ese momento...

– Qué loco la decisión de el Negro de no aplaudir. Una vez me dijeron lo mismo de Reyes... Habrá un criterio...

– ¡Me imagino que sí!... ¡De hijo de puta no creo! (Risas)

(Sofía, 23 años, actriz. Entrevista con el autor)

El “Negro”, el director mencionado, es Sergio Prina, un maestro cuyo taller abordaremos en el Capítulo 3. En este caso, el director mantenía un criterio similar al de Reyes, con quien se formó al comenzar su carrera: esperar el aplauso del público, algo que puede ser una tortura para los actores, obligados a quedarse a oscuras en el escenario, con la sala sumida en un incómodo silencio. La espera del aplauso parece ser la opción más difícil, más angustiada, la que requiere del “aguante” del elenco, como dice la actriz. Se trata de una decisión que retrae la acción del elenco y deposita únicamente en el público la responsabilidad de iniciar el aplauso. Recuperando los aportes sobre “trabajo de límites” (*boundary work*), el asistente de Reyes establecía una *frontera* con el director del primer espectáculo mencionado: están quienes buscan el reconocimiento auténtico del público y quienes lo falsean, por más que después de ese primer aplauso solitario la obra hubiera recibido una ovación intensa. En síntesis, los artistas no están interesados únicamente en el reconocimiento del público, sino en *cómo* se materializa y se manifiesta la *autenticidad* de ese reconocimiento.

Grazian (2010) señaló que la performance de la *autenticidad* es un importante problema en la sociología de la cultura, ya que opera como un valor en distintos ámbitos: la cultura popular, la comida, la vida pública, donde los políticos buscan presentarse como vecinos cercanos o trabajadores esforzados. La autenticidad “nunca puede ser auténtica”, sino que tiene una naturaleza elusiva, siempre es fabricada, imaginada, alcanzada únicamente por su conformidad a un contexto (Grazian, 2010: 191-192). En sintonía con Boltanski (2000), Grazian indica que la desmitificación de la autenticidad no es una tarea exclusiva de la sociología, sino que la misma práctica cultural está protagonizada por actores que critican otras prácticas por inauténticas (Grazian, 2010: 197-199). Tal como observamos, los teatristas prestan atención al aplauso de sus espectáculos y de los colegas como una vía para evaluar la

autenticidad, ya que es un importante indicador sobre cómo se vinculan con el público, sobre su capacidad de “aguante” y de soportar el riesgo del silencio.

El interés por la autenticidad del aplauso conduce a los artistas a trabajar bastante en el final de las obras. Lejos de ser una reacción espontánea, muchos artistas asumen el aplauso auténtico como un objeto a *fabricar*. Una directora tucumana, que desde hace tiempo es docente en el Sportivo Teatral, la sala dirigida por Ricardo Bartís⁸⁷ en Buenos Aires, se vio obligada a enfrentar estos problemas. Se trataba de su primera obra como directora y, cada vez que la función llegaba al final, se repetía la misma escena: las luces se apagaban, el público “no entendía que era el final”, es decir, no aplaudía; la directora –sentada en la consola de luces, lejos del público– se negaba a ser la primera en hacerlo; entonces, debía tolerar un lento y desgano aplauso hasta que se encendían las luces frontales, se veía a los actores despojados de los gestos ficcionales, alistándose para el saludo y, recién ahí, los espectadores comenzaban un aplauso más sonoro y decidido.

Bartís, el maestro de la directora, no había asistido a ver la obra, pero había escuchado comentarios de uno de sus estudiantes, así que un día se le acercó en clase y le preguntó “¿Qué pasa con el final?”. Ella le condensó el problema de una forma muy simple: “El público no aplaude”. Bartís, que conocía a grandes rasgos el esquema narrativo de la obra, le sugirió cambios muy precisos en los parlamentos de los personajes y la inclusión de un recurso sonoro que le daría un nuevo efecto a la escena:

“Voy a hacer por supuesto lo que me estás diciendo, le dije (a Bartís). Eso pasa un lunes. El miércoles nos juntamos a ensayar, ensayamos el final solamente, ensayamos mil veces el final, hacemos exactamente lo que Bartís dijo. Vamos al final, y la gente aplaude. Era algo que nosotros no lo habíamos logrado (...) La gente aplaudió como no había aplaudido hasta ese momento.” (Josefina, 30 años, directora. Entrevista con el autor)

Al contar la anécdota, la directora enfatizaba sobre todo el talento incontestable de su maestro, quien había sido capaz de conseguir el aplauso del público sin haber visto la obra. En simetría, la imposibilidad de conseguir que el público aplaudiera de inmediato era entendido por la directora como un signo problemático de la obra. De hecho, cuando en otra

⁸⁷ Director porteño que obtuvo importantes reconocimientos durante los '90 por obras como *Postales argentinas* (1988), *Hamlet o la guerra de los teatros* (1991) realizada en el Teatro San Martín y *El pecado que no se puede nombrar* (1998), entre otras. Ubicado en la estética del *off* de la imagen (Bayardo, 1997) o el teatro de estados (Mauro, 2011a) junto a importantes figuras como Alberto Ure y Eduardo Pavlovsky, esta corriente se caracteriza por ubicar a la actuación como el elemento central de la puesta –muchas veces en desmedro de la dramaturgia–, la confrontación con el realismo –sin abandonar del todo sus preceptos–, con una estética de la dirección protagónica y recuperando la tradición del actor popular argentino (Mauro, 2011a: 323-325).

ocasión asistí a otro espectáculo con el teatrista que había trabajado con Reyes, al salir me indicó: “¿Viste? Pasó lo mismo que en la otra obra: empezaron a aplaudir *desde atrás* –en referencia a las butacas donde estaban el director y el técnico– *No se notaba* que era el final”. Señalaba así dos elementos negativos de la puesta: el final era *confuso* –también se repetían los apagones y no era fácil decidir cuál era el apagón final– y desde la dirección se había aplaudido *sin esperar* que el público reaccionara primero. Se constituye así una serie de directores para quienes es importante garantizar el reconocimiento *auténtico* del público.

La ambigüedad del final del espectáculo aparece cuando las convenciones para identificarlo están erosionadas. A diferencia de un concierto de música o de obras clásicas, donde el relato tiene un protagonista y un conflicto nítidos, o el público conoce la trama de antemano, el teatro contemporáneo experimentó derivaciones formales y narrativas que depositan el signo indicador del final en lugares ambiguos o difíciles de anticipar. Además, prácticamente ninguna sala de teatro cuenta con telón, “el signo material de la separación entre el escenario y la sala, la frontera entre el observador y el observado”, un objeto sobre el cual distintos directores contemporáneos, entre ellos Brecht, expresaron su rechazo (Pavis, 1998: 467-8). Justamente, los problemas del aplauso aparecerán en el circuito independiente, donde la experimentación formal de la puesta vuelve ambiguo el final.

Estos dilemas frente al aplauso evidencian el valor del *riesgo* para los teatristas, lo cual aparta, de un lado, a quienes se animan a tomarlo y, del otro, a quienes no. La ponderación del peligro en teatro no es nueva y su manifestación más habitual quizás sea escenificar situaciones donde corre peligro la salud física del artista. El análisis del aplauso nos muestra una nueva inflexión del riesgo: no se trata de poner en peligro la integridad física del artista, sino de explorar el *riesgo* en el vínculo con el *público*. Un director recordaba positivamente una obra realizada en un pequeño depósito de un centro cultural, donde dos actores se sentaban y no decían nada. “¡Ahí el público trabajaba de verdad!” señalaba con entusiasmo, ya que los espectadores estaban obligados a mantener un silencio todavía más firme que el de los actores. Esta es una diferencia central con las salas grandes, donde hay una distancia entre al aforo y el escenario, y el número de espectadores es mayor.

Los saludos del público afuera de la sala ocasionan dilemas similares. Pedro es un director y dramaturgo del circuito independiente que desde hace varios años vive en Buenos Aires. En una ocasión, dirigió una misma obra en simultáneo en las dos ciudades, con un elenco tucumano y uno porteño. En una ocasión, viajó a Tucumán para estar presente durante

las funciones y se llevó una sorpresa. “Me quería morir”, recuerda. Terminada la función y habiéndose retirado el público, los actores salían de inmediato y se saludaban estruendosamente con los espectadores: “¡Saludaban como si hubiese sido un *café concert!* ¡Como si hubiera sido... Nito Artaza⁸⁸!”. En el palier fuera de la sala “se presentaban unos a los otros...” pronunciando con gestos ampulosos los nombres de los actores. “¿¡Qué es esto!?” les dijo a los actores “¡No saluden así! ¡No tiene nada que ver con la obra! ¡*Desdice* la obra, *desdice todo!*”. Ciertamente, el elenco se aproximaba a una práctica típica del circuito comercial, donde es costumbre que el artista salude a los espectadores en la vereda de la sala.

Bernardo, un ex actor del Teatro Estable de la Provincia que se acerca a cumplir los cuarenta años, percibe que los saludos inmediatamente después de la función son una situación incómoda, porque siempre sospecha de su veracidad. En general, son “los colegas”, dice, quienes se sienten impelidos a saludar de inmediato e incluso se toman el derecho de ingresar al camarín, sin esperar que los artistas salgan. Para Bernardo, es mejor “tomarse un café” después para conversar sobre la obra, habiendo pasado un tiempo desde el momento del espectáculo. A su vez, recuerda con alegría cuando en el transporte público alguien lo llamó por el nombre del personaje que él hacía en una obra. “Esas cosas como medio íntimas... yo iba solo, y era un día que estaba medio bajoneado (...) Fue como ‘Ah, qué lindo, la vida como que te da... un mimo’”. El encuentro íntimo, lejos de la sala y del camarín, ilustra otro modo de reconocimiento del público, distinto al de la inmediatez vertiginosa de la función.

En síntesis, el reconocimiento del público está estrechamente vinculado al problema de la *autenticidad*. El aplauso nos permitió indagar una acción de reconocimiento de importancia, donde la *autenticidad* es acicateada por el *riesgo*⁸⁹ y permite trazar una frontera entre quienes lo toman y quienes no. En contraste, cuando el número de espectadores es mayor y hay una distancia notable entre público y artistas, más próximo al teatro comercial y oficial, se espera sobre todo una participación efusiva, con risas y aplausos. Mostramos un caso donde se rechaza la *efusión* de los saludos al salir de la sala, o donde se valora el encuentro *íntimo* con el espectador. El análisis realizado nos permitió examinar el reconocimiento del público

⁸⁸ Actor y humorista porteño, conocido sobre todo por su actuación en el teatro de revistas, aunque también participó en películas, como *Los pilotos más locos del mundo* (1988).

⁸⁹ En un estudio cuantitativo sobre públicos en un teatro oficial de Hong Kong (Au *et al.*, 2016), los autores señalaron también la autenticidad como criterio relevante de valoración, aunque en este caso en referencia al valor patrimonial del texto dramático y qué tan fiel es la puesta al clásico literario. En el caso que nosotros estudiamos, la autenticidad está ligada a una dimensión muy distinta. Por otra parte, señalaban también la importancia del “riesgo” para el espectador, entendido en dos sentidos: si valió la pena pagar la entrada; si el espectáculo puede herir la sensibilidad o la imagen que se tiene de sí mismo.

como una *interacción* con los teatristas. En este sentido, los reconocimientos no simplemente se efectúan, sino que son sometidos a juicio por los artistas, quienes miden la validez de los mismos, ponderan determinados rituales de reconocimiento por sobre otros. En otras palabras, los reconocimientos no existen en abstracto, como una lista de criterios, sino que son acciones –un aplauso, un saludo, un premio– sobre los cuales los actores se movilizan para criticar, verificar o validar (Boltanski, 2000).

2.3.2 El cuerpo del espectador: inhibición y desinhibición

Tal como anticipamos, el espectador se encuentra en una particular situación corporal de quietud, que nos interesará explorar a escala microsocia, donde la pregunta central no es *cómo es* esa relación, sino *cómo está construida* y *cómo se logra* ese orden social (Benzecry, Winchester; 2019: 60) en la interacción público / teatristas. El cuerpo del espectador puede entenderse según el par *inhibición–desinhibición*: por un lado, el público mantiene su condición silente y quieta en la butaca, fuertemente convencionalizada; por otro, los teatristas entienden el espectáculo como un acto de *desinhibición* del espectador, como un dispositivo que trae a la luz elementos que el espectador no desea que aparezcan de sí mismos. De este modo, los artistas buscan incidir sobre y controlar la afección corporal de los espectadores durante la puesta, prestando especial atención a sus mínimos gestos corporales.

Al igual que la directora que se frustraba cuando el público no aplaudía, Reyes un director mucho más experimentado, explicaba los problemas que tenía con un espectáculo propio refiriéndose a los gestos del público. En lugar de mencionar lo que hacían los actores sobre el escenario, explicaba el “problema” enfocándose en los espectadores. “Empiezan así...” –decía, separando la espalda del respaldo del asiento, abriendo los ojos y la boca en un esbozo de sonrisa– “y después...” –el pecho, que antes estaba abierto y hacia afuera, ahora se escondía un poco, y el director se hundía en la silla con los brazos cruzados–. Para terminar, se llevaba una mano sobre la cara con un gesto de antipatía. Con este trayecto corporal, Reyes explicaba por qué un trabajo artístico no era satisfactorio, siguiendo de cerca la disminución en la tensión corporal del público.

Consciente del mismo problema, Matías, un joven actor que debutaba como director de un espectáculo de *stand up*, había elaborado una estrategia para controlar el cuerpo del público durante los apagones, que son casi inherentes a los unipersonales humorísticos. Se había tomado el trabajo de armar un programa de mano con juegos escritos con una tinta

especial, que se veía únicamente bajo la luz de color usada en los intervalos. De este modo, lograba mantener la atención de los espectadores en los breves apagones, hasta que el espectáculo se reanudara. “Si en un espectáculo hay cuatro números –explicaba– y entre número y número hay un apagón total, y tenés que esperar que la gente se cambie, y sólo te han puesto musiquita... Vos decís ‘¡No!’ (...). ¡Al segundo apagón ya me voy!’ Ya sé que el actor va a hacer otra cosa, que va a ser graciosa... pero ¿Cuántos más de estos quedan?”. En otras palabras, no importa si lo que viene después es bueno, o aún mejor que lo anterior: lo importante es *no relajar* el estado corporal del espectador. Tanto en Reyes como en Matías, el estado corporal del público es un territorio desde el cual evaluar y revisar el trabajo creador.

Al mismo tiempo, los teatristas piensan sus espectáculos como un dispositivo de manipulación y desinhibición de emociones profundas que el público quiere ocultar. Esta forma de entender al público aparece incluso en la tradición del género dramático, cuando en *Hamlet* el protagonista monta una escena teatral para lograr que su tío Claudio admita el asesinato del rey:

“He oído que culpables de un crimen se vieron tan afectados al ver un espectáculo de teatro que llegaron a confesar sus culpas. Aunque el asesinato no tenga lengua, milagrosamente encuentra otras maneras de hablar. Haré que estos actores realicen algo similar a la muerte de mi padre en frente de mi tío. Mientras tanto, observaré sus gestos, hurgaré su herida. Al menor sobresalto, yo sabré qué hacer (...) El teatro es el instrumento que usaré para atrapar la consciencia del rey”⁹⁰

En este monólogo, el plan del príncipe Hamlet consiste en observar la reacción del espectador, como muchos directores obsesivamente hacen, en lugar de prestar atención al espectáculo. Mientras en el cotidiano, no es posible hacer que Claudio diga la verdad, el teatro se le presenta a Hamlet como un poderoso dispositivo para obtenerla, más eficiente incluso que la confesión jurídica. Los gestos y sobresaltos del espectador expresarían incluso lo que el espectador se niega a hacer visible.

Las palabras de Hamlet son muy útiles para sintetizar la forma en que los teatristas perciben al público y su gestualidad. Enrique, cercano a los cuarenta años, con una larga trayectoria en la actuación y la dirección, y actualmente dedicado a la radio, recordaba en estos términos la última obra que dirigió, con la que ganaron la Fiesta Provincial del Teatro. En este caso, la obra estaba llena de momentos de humor surgidos del soliloquio de un personaje que recordaba cómo su padre sometía violentamente a su madre. Eso desataba

⁹⁰ William Shakespeare, *Hamlet*, monólogo final del Acto 2, Escena 2.

permanentemente las risas del público. Sin embargo, en medio de la obra, el mismo actor contaba con suspenso una escena en donde la vaca de la casa era asesinada: “ ‘Se la lleva a pasear por el campo, se agarra la cuchilla, se la degüella...’ –recuerda Enrique el monólogo:

¡En ese momento no volaba una mosca en la sala! ¡Pero antes se estuvieron riendo de todos los chistes *más misóginos!* (...) Yo creo que *de eso se trata el teatro*, de esa *trampa*. ¡*Es una trampa!* Porque si no, bajo, o saco a alguien con un cartel que diga ‘Ni una menos’... ¡Y no hagamos teatro!’”. (Horacio, director, 37 años. Entrevista con el autor)

En esta escena, se pone en juego la dimensión moral que los teatristas imaginan que tiene la actividad: *desinhibir* fuerzas, prejuicios o pulsiones que la convención social intentaría ocultar. Una vez que ingresó, el público no puede salir de la sala. Como el tío de Hamlet, no puede escaparse de la obra, asimilada a una “trampa” para los espectadores. Otro director de la generación de Enrique explicaba de un modo similar su primera experiencia con Manojó de Calles, una compañía tucumana que trabaja con el teatro de la crueldad de Artaud⁹¹. En este caso, había escenas de desnudo y violencia: “El público estaba muy cerca... En el momento que vos ves eso –relataba– te salís un poco, ¡Querés ver... pero a la vez no querés ver!” Nuevamente, el teatro es pensando como algo que pone en movimiento fuerzas internas que el espectador, por sí mismo, busca inhibir.

Este “principio de inhibición” –compuesto por el silencio, la quietud corporal, el carácter indecoroso de abandonar la sala– rige la convención teatral tanto en el circuito independiente como en la representación de clásicos del teatro oficial. Sin embargo, en el teatro comercial estas pautas difieren bastante, ya que aquí el trabajo creador del actor o actriz protagonista consiste en explotar lo más posible la relación con el público⁹², con una actuación más frontal, incitando al espectador a participar con la risa y el aplauso. Por ello, muchas veces los teatristas tienen sospechas ante la “sobreactuación” del público, según citábamos al comienzo del capítulo, o ven como un peligro que el artista esté demasiado pendiente de los espectadores. En este sentido, las fronteras con el circuito comercial no se juegan sólo en el contenido de la obra o el tipo de salas, sino también en qué formas corporales se espera del público. En los casos citados del circuito independiente, con cuerpos inhibidos y salas pequeñas, la atención del director sobre éstos se intensifica, ya que la evaluación del público

⁹¹ El propio Artaud definió su teatro de la crueldad o teatro de la peste como una *desinhibición*, en tanto liberación de fuerzas vivas que están sometidas por la cultura y por la tradición del teatro de texto, del psicologismo de los personajes y la dominancia de las obras maestras por sobre las novedades contemporáneas (Artaud, 1964 [1938]).

⁹² Al respecto, véanse especialmente los trabajos de Pellettieri (2001) y Mauro (2015) sobre la actuación popular y la tradición del actor nacional argentino.

se materializará en gestos mínimos: ciertas risas, expresiones sonoras débiles, el aplauso sólo al final y muy ocasionalmente durante la función. En el Capítulo siguiente, referido a la formación, veremos otros terrenos, además del público, donde se ponen en juego las fronteras entre el circuito independiente y el comercial.

2.4 Síntesis del Capítulo

En el presente capítulo, analizamos el público y sus reconocimientos con el objetivo de comprender qué rol tiene este actor social para los teatristas tucumanos, en función de cómo se perciben a sí mismos y a su propio trabajo creador. Para ello, indagamos fundamentalmente dos dimensiones: las *etiquetas* con las que los artistas clasifican al público y el *accionar* del público según los aplausos al final de la obra, los saludos y su afección corporal durante la función. De este modo, el interés central del Capítulo fue indagar, desde el punto de vista de los teatristas, cómo es el “encuentro” del público con la oferta cultural y cuál es el “contrato” que se establece con ellos (Rosas Mentecón, 2009).

El análisis demostró que no existe tal cosa como *el* público, sino que los teatristas distinguen tipos de público y, a través de estas etiquetas, evalúan su carrera y su trabajo creador. La distinción más extendida ocurre entre el público familiar, el público desconocido y el público de pares. Mostramos la importancia del público desconocido para el desarrollo de una carrera profesional, el cual muchas veces se consigue gracias a intermediarios, donde no es el artista quien tiene que salir en busca del público. El acceso al público desconocido es un momento clave en una carrera, al percibir que se abandona una etapa inicial o amateur para ingresar en otra. En el Capítulo 4, indagaremos qué otros factores, además del público desconocido, alientan el proceso de profesionalización en el quehacer teatral. En contraste, el público es un territorio de malestar cuando es *escaso* y cuando hay una manifiesta prevalencia de *pares*, una situación que entra en contradicción con la aspiración al gran público de la tradición del teatro independiente.

A su vez, el público funciona como un territorio mediante el cual los teatristas discuten entre sí quiénes juegan el juego de verdad, en términos de Bourdieu⁹³ (2011), quiénes se involucran en el teatro enfrentándose al *riesgo* de un público que no aplaude de inmediato, ni al que debe alentárselo a ser efusivo al saludar. Un aplauso “inauténtico”, iniciado por un

⁹³ “La condición para poder entrar en el campo es reconocer qué es lo que se juega y, al mismo tiempo, reconocer los límites que no se pueden transgredir, bajo pena de verse excluido del juego” (Bourdieu, 2011: 197).

miembro de la compañía, levantaba una *frontera* con un teatrista, o determinada forma de saludar a los espectadores *acercaba* peligrosamente a un elenco al circuito comercial. En este sentido, las instancias más evidentes de reconocimiento, como el aplauso o los saludos del público, son sometidas por los teatristas a un trabajo de verificación. En consecuencia, en lugar de enumerar criterios de reconocimiento, parece importante observar los criterios de *autenticidad* de las prácticas de reconocimiento: en qué personas se originan, bajo qué grados de coerción o libertad, sometida a qué niveles de riesgo, con qué intensidades sonoras.

En el siguiente Capítulo, analizaremos la formación en teatro en Tucumán, mediante un recorrido por cinco espacios de aprendizaje y socialización. Algunos directores, que citamos en esta sección para explicar el aplauso, aparecerán en el Capítulo 3 desplegados en su rol de maestros. Así como los saludos, los aplausos del público o la capacidad de las salas implicaban fronteras entre teatristas, también las pautas de formación ponen en juego un importante “trabajo de límites”. En primer lugar, indagaremos tres talleres del circuito experimental-independiente, cuyos criterios estéticos y éticos tienen un papel central en la formación en teatro en Tucumán. Luego, analizaremos una escuela de teatro musical, más emplazada en el circuito comercial. También analizaremos las características de la Carrera de Teatro de la UNT, que, si bien es una institución pública, constituye un nodo principal de las dinámicas y trayectos dentro del circuito independiente.

CAPÍTULO 3: La formación en teatro en Tucumán: maestros, técnicas y éticas

“Hay dos clases de alumnos: los que son solamente estudiantes, que mantienen, tanto en la clase como en el café, la expresión drogada de huérfanos que han encontrado por fin a su Novicia Rebelde, y los que son ‘profesionales’, que aprovechan estos encuentros para comentarse lo que han conseguido para ganarse unos pesos”.

Alberto Ure, *Sacate la careta* (2012)

En el Capítulo 2 abordamos el lugar significativo que el público tiene para los artistas de teatro. En torno a aquél, se ponen en juego problemas ligados a la autopercepción como artistas, la validez y autenticidad de los reconocimientos, así como la calidad del trabajo creador. En el presente Capítulo, examinaremos cómo se forman los teatristas en San Miguel de Tucumán. Para ello, se presentarán cinco espacios de formación en teatro: tres talleres del circuito independiente, la Carrera de Teatro de la UNT y una escuela de comedia musical. Este Capítulo se ocupará especialmente de los maestros de teatro y los estudiantes que transitan por los espacios de formación. Primero, sintetizaremos algunos antecedentes y reflexiones sobre la formación actoral en teatro. Luego, se realizará el recorrido por los espacios mencionados para, finalmente, proponer una balance y una síntesis.

3.1 La formación en el circuito experimental-independiente

“En Buenos Aires, la mayoría debe conocer a alguien que esté haciendo un curso privado de teatro” decía Alberto Ure (2012: 117)⁹⁴ para comenzar un ensayo sobre talleres y maestros de actuación. Tal como anticipamos en el Capítulo 1, este conocido director puntualizaba allí que la formación, el estar haciendo un taller, es una de las actividades

⁹⁴ Alberto Ure fue un conocido director y maestro de actores en los '80 y '90, uno de los principales creadores de la tradición del teatro de intensidades o teatro de estados en Argentina, aunque ciertamente los estudios críticos e históricos de teatro le hayan prestado menos atención que a otros referentes de esta corriente, como Ricardo Bartís o Eduardo Pavlovsky. Ure participaba habitualmente con intervenciones públicas en el periodismo, un material que luego fue recogido, junto a otros escritos, en dos libros que reúnen reflexiones sobre teatro, televisión, política y tradiciones culturales en Argentina: *Sacate la careta* (2012) [2003], bajo el cuidado y edición de María Moreno y Cristina Banegas, su principal discípula en la actualidad, y *Ponete el antifaz* (2009), editado por el Instituto Nacional del Teatro.

centrales y que mayor tiempo insume a los teatristas, incluso habiendo avanzado en sus carreras. Los talleres de actuación y el trabajo de los maestros fueron los ejes de la reciente investigación doctoral de Santiago Battezzati (2017), una etnografía que indagó dos estilos de formación actoral en la Ciudad de Buenos Aires. Battezzati explica que los talleres de actuación se organizan como “linajes”, en la medida que los estudiantes “son cautivados” por un maestro que “los deslumbra y los retiene” (2017: 69), llevándolos a detener su “peregrinación” por talleres al azar y establecer una adhesión firme y apasionada con un estilo de actuación. En este punto, este estudio se conecta directamente con el nuestro, en tanto los linajes operan como “fronteras” (Battezzati, 2017: 77) que marcan por qué espacios el estudiante ya no circulará: sólo seleccionarán un taller “convencidos de una cierta comprensión del teatro”, con el objetivo último de tomar clases con el maestro central del linaje. Este desplazamiento hacia el “centro” del circuito implica muchas veces desplazarse desde el interior del país hacia Buenos Aires (Battezzati, 2017: 77).

Battezzati (2017) define dos “linajes” o estilos de actuación en los que se encuadra gran parte de los talleres independientes de Buenos Aires: los “emocionales”, para referir al estilo realista⁹⁵, y los “histriónicos”⁹⁶, que rotula al teatro de estados o de intensidades. Si bien estos estilos fueron ampliamente abordados por la bibliografía en su dimensión técnica, estilística y hasta ideológica⁹⁷, el aspecto más atractivo y original de esta investigación es el foco en el placer y la relación afectiva que los estudiantes establecen con cada estilo. De este modo, Battezzati analiza las técnicas enseñadas prestando especial atención a la construcción climática de las clases, el uso del humor del maestro, los usos discursivos con que se refiere al trabajo de los estudiantes, las emociones y reconocimientos suscitados por las escenas.

⁹⁵ El linaje de los emocionales refiere al método de Stanislavski y su continuación con Lee Strasberg, donde se busca una identificación psicológica del actor con el personaje, apelando a emociones reales de los intérpretes para obtener una actuación “orgánica” y una “verdad” escénica. Se trata del primer método explícito y sistemático para la actuación. Este método fue elaborado con el fin de representar obras del drama moderno realista, como Ibsen, Chéjov o Strindberg (Szondi, 1994). En esta corriente, el aprendizaje se realiza mediante escenas clásicas de la historia del teatro. En su investigación, Battezzati (2017) analizó las clases de Claudio Tolcachir, su ayudante Lorena Barutta, así como testimonios de estudiantes de Julio Chávez y Carlos Gandolfo.

⁹⁶ El teatro de estados o de intensidades se caracteriza por su ruptura y permanente referencia crítica al realismo, incitando al actor a tomar distancia del personaje, fomentar la exageración de los gestos y mantener una relación incluso paródica con el personaje (Mauro, 2011). El teatro de estados pondera la actuación como el centro de la escena en lugar del texto, por lo que la improvisación será el modo de producción central en lugar de la interpretación exacta de la dramaturgia. Dentro de este linaje, Battezzati (2017) aborda los talleres de Alejandro Catalán, Pablo de Nito y Pompeyo Audivert, siendo Ricardo Bartís el maestro central. Mauro (2011) indica que el fundador de esta corriente es, sobre todo, Alberto Ure.

⁹⁷ Para un análisis sobre la técnica actoral del realismo y del teatro de estados en el campo teatral porteño, véase los Capítulos I y II del volumen II de Mauro (2011). Por su parte, también Bayardo (1995) indagó un binomio de estéticas o estilos en el teatro porteño: el *off* reflexivo –asimilable a los “emocionales”– y el *off* de la imagen –correspondiente a los “histriónicos”–.

Cada linaje se caracteriza, entonces, por formas de intervenir, silencios, chistes, subidas de tensión o permisos para relajar. Todo esto induce la participación activa de los estudiantes, que “empiezan a ver, sentir, disfrutar y esperar” determinadas formas de actuación (Battezzati, 2017: 161).

Las experiencias de formación en teatro también fueron abordadas en La Plata por Mariana Del Mármol (2016), quien presenta un panorama similar al de Tucumán, en tanto ciudad del interior, capital de Provincia, con una bohemia y una carrera universitaria pública de teatro que la vuelve un polo de atracción para jóvenes de otras localidades. Las percepciones principales sobre la carrera recogidas por la autora refieren al carácter incompleto y poco práctico de ésta, lo que conduce a los teatristas a ponderar los talleres del circuito independiente⁹⁸. Además, la autora subraya que las principales dudas que emergen ante la decisión vocacional por el teatro están asociadas a las pocas expectativas de ganar dinero, lo cual deriva luego en adoptar trabajos no teatrales (Del Mármol, 2016: 108-115).

También en el ámbito francés se dio cuenta de la centralidad de los espacios de formación para comprender el quehacer teatral. Para Thibault (2015), la estructuración del campo teatral parisino está apoyada sobre el sub-campo de los establecimientos de enseñanza: quienes salen de las escuelas prestigiosas, alcanzan luego las posiciones más altas. En esta perspectiva, la consagración teatral está fuertemente condicionada por un reconocimiento precoz, lo que llama la “constitución primitiva del talento”. Las contrataciones no ocurren porque alguien presente tal o cual título de una escuela, sino por la oportunidad de hacer contactos personales con destacados del campo y acceder rápidamente al salario (2015: 90-92). Si bien este estudio deja de lado los estilos de actuación y la dimensión estética de la enseñanza y las producciones, sugiere que la formación tiene un impacto en las carreras profesionales.

Quienes se desempeñan como maestros, experimentan una notable ventaja sobre sus colegas: están en permanente contacto con quienes ingresan al campo, algo absolutamente valioso en un campo artístico, donde la *novedad*, lo no visto o inesperado son un capital principal. Además, la convicción con que los estudiantes se adhieren a un maestro, según

⁹⁸ Bayardo (1997) apuntaba percepciones similares por parte de los actores del *off* hacia la carrera universitaria, por tener “una dedicación en horas diarias y años de estudio, que no siempre les resulta fácil de cumplir”, materias teóricas que suscitan poco interés y planes de estudio que consideran anacrónicos (Bayardo, 1997: 53).

vimos con Battezzati (2017), les permite exigirles, si así lo desean, exclusividad⁹⁹, transformándose en los únicos en hacer usufructo de tal o cual actor o actriz. Los maestros se instituyen en portadores de un lenguaje o un estilo, muchas veces bajo la forma de un “*monopolio*”, en términos de Menger¹⁰⁰ (2001: 248), en la medida que, como puede ocurrirle a un actor o una actriz famosa, no hay otros en el campo que ofrezcan lo que él ofrece y no es posible reemplazar lo que él hace por el trabajo de otra persona. En consecuencia, que un discípulo se desprenda del taller y dé clases por su cuenta –los “maestros periféricos”, según les llama Battezzati (2017)– puede poner en peligro el monopolio del maestro central.

La cuestión de los maestros es una temática ampliamente debatida y reflexionada por parte de los propios actores del campo. La mistificación de su autoridad, los abusos de poder, la seducción hipnótica que ejerce sobre los estudiantes, el sufrimiento exigido, así como la ambigüedad en torno a qué contenido se aprende en ejercicios que parecen no tener sentido: todas estas cuestiones son permanentemente abordadas en publicaciones y debates públicos del campo. “Yo vi en el Payró destrozarse gente –decía Javier Daulte–, vi a Gandolfo destrozarse gente... Gente talentosísima que te podría contar dónde está hoy, si no está en un psiquiátrico le pasa raspando. Era la época de los *gurús*, donde el maltrato subyacía al discurso del saber”¹⁰¹ También Ricardo Bartís comentaba su experiencia como estudiante en los años ’70, destacando cierta mistificación de su maestra:

“Había unas sillas horribles, todas desvencijadas, y un único sillón donde ella se apoltronaba. Todavía se podía fumar en cualquier lugar, y ella sacaba un cigarrillo y tenía un par de esbirros que le prendían en la semioscuridad el cigarrillo. ¡Y ella era una reina! Ahí empecé a pensar con humor sobre *la devolución*. La idea de la importancia de la devolución, (...) una mitologización de ‘qué se dijo, qué te dijo’, que adquiere un valor casi tan importante como aquello que se hace (...) Eso me sirvió bastante, porque me parecía que se hablaba mucho, que las devoluciones adquirían un valor que no era tan importante”¹⁰²

⁹⁹ Del Mármol (2016) registra el caso de una actriz que comienza a formarse con un maestro y éste la persuade para abandonar la formación universitaria y pertenecer sólo al grupo. La actriz enfatiza que se lo pedía de forma indirecta, “diciéndolo y sin decirlo al mismo tiempo”. La actriz efectivamente abandonó la escuela universitaria para permanecer exclusivamente con ese maestro (Del Mármol, 2016: 111).

¹⁰⁰ El trabajo de Pierre-Michel Menger es una referencia de gran importancia en el estudio sociológico y económico de los mundos artísticos. Además, el autor estudió las políticas culturales destinadas a las artes en Francia, indagando especialmente los desafíos y dificultades que éstas tuvieron para descentralizar la producción cultural desde París (Véase Menger; 1993, 2010). Desde 2014, está a cargo de la cátedra de Sociología del Trabajo Creador en el Collège de France.

¹⁰¹ *Revista Eñe* (2011) "El teatro tiene que ser inservible. Entrevista a Javier Daulte", 29 de octubre. N° 422. Javier Daulte es un importante dramaturgo y director porteño, de la generación del Caraja-jí, grupo al que haremos referencia en el Capítulo 7. El Payró es una sala porteña del circuito independiente ubicada en el microcentro. Por su parte, Carlos Gandolfo fue un actor, director y fundador de una importante escuela en donde muchos referentes se formaron con la técnica de Stanislavski y Strasberg.

¹⁰² Conferencia de Ricardo Bartís, entrevistado por Alejandro Catalán, en el “XXI Congreso Internacional de Teatro Argentino e Iberoamericano” del GETEA en FFyL-UBA, 2012. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=j55e5EZIW14> Consultado en Agosto de 2020.

En este testimonio, Bartís recorta la “devolución”, un momento altamente valorado en las clases de teatro, el punto culminante en el que el docente explica lo que vio¹⁰³. Battezzati (2017) realiza un trabajo especialmente interesante sobre las palabras particulares que utilizan los maestros para dar sus devoluciones y cómo los estudiantes, paulatinamente, las incorporan para comentar ellos mismos el trabajo de sus compañeros (2017: 160-2). A continuación, analizaremos los espacios de formación. A diferencia de otros tramos de la tesis, los talleres serán presentados con los nombres propios de los maestros, ya que la impronta personal de los espacios, así como el número pequeño de maestros, vuelven difícil su anonimización. Tal como vimos, algunos de estos nombres ya aparecieron en el Capítulo 2, por tratarse de figuras centrales de la actividad teatral en Tucumán.

3.2 Tres talleres del circuito independiente tucumano

3.2.1 Raúl Reyes: actuación, militancia y una posición *outsider*

Con más de veinte años de actividad, el “Taller Actoral” de Raúl Reyes es el espacio de formación independiente de más larga trayectoria en Tucumán. Se lleva a cabo en la Sala Luis Franco, un espacio con un aforo de 50 personas, dirigido por el propio Reyes y ubicado a pocas cuadras del microcentro en el edificio del Círculo de la Prensa. Junto a César Romero, de quien hablaremos en el apartado siguiente, son los únicos casos donde se reúnen las funciones de director de sala y maestro. Si, como decía Virginia Woolf, para escribir se necesita “un cuarto propio”, tener una sala propia otorga muchas posibilidades y autonomía para el quehacer teatral, tanto para dar clases como para montar espectáculos¹⁰⁴. Cuando nació la Carrera de Teatro de la UNT en 1984, Reyes ya se había desempeñado en varias puestas como actor y, a diferencia de otros teatristas de su edad, no se inscribió en ella y se mantuvo alejado de las instituciones. A fines de los '80, se sumó a dar clases con un actor mayor que él, de quien luego se separó para fundar su propio espacio. Como otros teatristas de su

¹⁰³ Una incisiva crítica a la “devolución” de las clases de teatro puede encontrarse en *Entrenamiento elemental para actores* (2012) de Martín Rejtman y Federico León, un relato paródico de un taller de teatro para niños, donde el docente humilla y provoca lesiones en sus estudiantes hasta niveles intolerables. Sin embargo, los niños siguen asistiendo a las clases. El docente, por ejemplo, se dirige a una estudiante: “Sofí ¿Venís a confirmar lo que ya sabés y lo que ya sabemos todos? (...) Ya todos sabemos que es una chica muy histriónica. Sofía debería trabajar en contra de su tendencia habitual, buscar lugares en donde no haga pie, en donde no se sienta cómoda. Se nota que anteriormente, en otros talleres, fuiste muy festejada. Debería ser irresistible lo que hacés, ¿no?” (Rejtman y León, 2012: 50-51).

¹⁰⁴ En su estudio sobre teatro comunitario en Mendoza, también Sánchez Salinas (2018) indica como un importante punto de inflexión el momento en el que la compañía estudiada consigue una sala propia –en este caso, disputada con el Estado–, ya que alienta nuevas formas de trabajo creador, otra relación con los vecinos y nuevos desafíos frente al municipio (Sánchez Salinas, 2018: 201 y ss.).

generación, nacidos en los años '50, la militancia política de izquierda fue una experiencia principal y anterior a su encuentro con el teatro.

Muchos teatristas coinciden en haber tenido con Reyes sus primeras experiencias de apasionamiento por el teatro, por más que hoy se desempeñen en otras corrientes o géneros. Una actriz del Teatro Estable de la Provincia explicaba que en este taller “me atrapó el bichito del teatro”, lo que la llevó a comenzar la Carrera en la UNT. Del mismo modo, un actor y una actriz comentaban el impacto que tuvo para ellos este taller, cuando participaron siendo aún adolescentes, a finales de los '90:

“Para mí fue hermoso. Aparte yo era chica y todos eran grandes. Es más, Reyes no me quería aceptar porque yo tenía quince, y él tenía como una cosa de ‘si sos adolescente andá a un taller de adolescentes’... Pero yo le pedí que me acepte, que teníamos muchas ganas, creo que éramos tres de quince (años). Todos los demás arriba de 30, para mí fue un descubrimiento poder vincularme con gente mucho más grande” (Andrea, 28 años, actriz. Entrevista con el autor)

Por otro lado, esta actriz rescata aspectos materiales del espacio: “me gustaba mucho que tuviera la sala tan completa: los vestuarios, las parrillas de luces. Y me llamaba mucho la atención la música que él ponía. Me encantaba, me ponía loca”. Otro director, unos diez años mayor que ella, señalaba que, a diferencia de la UNT, que no le resultaba “cautivante”, en el taller de Reyes “acomodábamos las sillitas, las luces, el escenario, la gente”. Las clases recreaban más nítidamente la experiencia de la sala teatral, a diferencia de la universidad, con muchas aulas con piso plano, sin elevación de un escenario, y tubos fluorescentes de luz blanca en lugar de luces amarillas de teatro. En suma, las dimensiones materiales –oscurecer la sala, iluminarla de forma “teatral”, un particular uso de la música– son parte central del clima de la clase y engendran una intimidad muy ligada al ansiado encuentro *auténtico* con el público, típico de las salas pequeñas, que explorábamos en el Capítulo 2.

No sólo muchas trayectorias comienzan con Reyes, sino que algunos incluso llegaron a través de un pequeño anuncio en el diario que hasta hace pocos años se mantuvo. Durante los '90, Reyes había conseguido que el canal televisivo local de la UNT le cedieran un espacio para publicitar su taller. Si bien hoy las comunicaciones cambiaron, este taller presenta una marcada tendencia de hacer ingresar a la actividad a personas que están fuera de ella y sólo se enteran a través de medios de comunicación masiva. En sintonía con lo observado en el Capítulo 2, la búsqueda de un público desconocido y la aversión por el hermetismo de la actividad son elementos de gran importancia para los teatristas de la tradición independiente. Mientras el taller de Reyes incorpora sobre todo a personas aún no integradas o que no buscan

integrarse al campo del teatro, otros talleres incorporan sobre todo a estudiantes que ya transitaban previamente la Carrera de la UNT.

Las clases de Reyes se despliegan de la siguiente manera: hay una entrada en calor, entrenamientos actorales, luego se organizan escenas mediante la improvisación y, finalmente, hay devoluciones. Pueden definirse dos etapas en el taller de Reyes¹⁰⁵. En sus primeros años, Reyes utilizaba el Método de las acciones físicas de Stanislavski en la versión de Raúl Serrano¹⁰⁶, donde el texto tiene un lugar central. Sin embargo, desde finales de los '90, su propuesta se inscribe en el teatro de estados o intensidades, que valoran el histrionismo, la improvisación y la técnica del actor popular¹⁰⁷. De este modo, los teatristas porteños Ricardo Bartís y Pompeyo Audivert¹⁰⁸ asistirían, en al menos tres ocasiones cada uno, a dar un taller a la sala de Reyes. Sin embargo, afirma: “Yo no tengo una poética, no tengo un lenguaje”, en tanto el trabajo con los estudiantes parte “de cuál es *tu fuerte*, cuál es *tu tono*, sobre eso trabajar”. A diferencia de otros maestros, Reyes estrenó pocas obras que

¹⁰⁵ La periodización es elaborada por Mauricio Ramos Yassine en su tesis de Licenciatura en Teatro de la UNT, titulada *Praxis escénica: el caso del Taller actoral - Sala Luis Franco' San Miguel de Tucumán (2009 – 2016)*. El autor se desempeña como asistente del taller de Reyes. Su tesis de licenciatura es de los pocos trabajos que sistematizan las características de este espacio.

¹⁰⁶ Director y maestro tucumano nacido en 1934, formado en Rumania en los años '60, se instaló en Buenos Aires en la década del '70, en donde lleva adelante su actividad hasta el presente. Serrano es conocido por elaborar una lectura propia y dar a conocer en Argentina el “Método de las acciones físicas” del “segundo Stanislavski”, muy poco difundido en ese momento. Mientras el “primer Stanislavski” pondera la introspección emocional –una técnica desarrollada y popularizada por el norteamericano Lee Strasberg–, el “segundo” elabora una técnica actoral basada en las acciones y la situación de actuación. Los textos de Serrano se interesan especialmente por pensar la enseñanza de la actuación desde una perspectiva material y desde la dialéctica marxista (Mauro, 2011: 305-309).

¹⁰⁷ Según Mauro (2013, 2015), la tradición del actor popular se caracteriza por el vínculo directo con el espectador, a la espera de su participación con risas, aplausos y otras acciones –muy distinto al precepto de la “cuarta pared” de la corriente stanislavskiana–; la parodia a la cultura oficial, en la medida que el actor ridiculiza modelos estereotipados; una concepción grotesca del cuerpo que promueve la deformación, el cuerpo quebrado, la artificiosidad y las muecas exageradas (Mauro; 2013, 2015). Para un análisis detallado de las fases de esta tradición en Argentina y los procedimientos gestuales más típicos –la mueca, la *machietta*, la actuación llorada, el camelo, el latiguillo– véase Pellettieri (2001). Despreciada durante el siglo XIX, distintos referentes del teatro de arte del siglo XX revalorizaron esta tradición en reacción al realismo stanislavskiano. Tales son los casos de Meyerhold, Brecht y Grotowski, así como Eduardo Pavlovsky, Alberto Ure y Ricardo Bartís en Argentina (Mauro, 2013). En nuestro país, este modelo de actuación entra en conflicto desde principios del siglo XX con la “actuación culta”, que promueve modelos más sobrios, donde el texto tiene un lugar preponderante, lo que dificulta aún hoy su reconocimiento en el campo artístico y su definición como patrimonio cultural (Mauro, 2015). Algunos exponentes de esta tradición son Tita Merello, Enrique Muiño, Luis Sandrini, Pepe Arias, Alberto Olmedo y Guillermo Francella

¹⁰⁸ Sobre Ricardo Bartís, véase nota 85. Por su parte, Pompeyo Audivert es un actor y director porteño nacido en 1959 que dirige el estudio El cuervo, ubicado en San Telmo. La obra de Audivert recupera, por un lado, la dramaturgia del realismo rioplatense de las primeras décadas del siglo XX, como Florencio Sánchez o Armando Discépolo, y a la vez su práctica tiene una notable influencia del surrealismo y el arte plástico. Según Mauro (2015), es uno de los pocos actores del país que maneja la técnica del actor popular argentino.

estuvieran largas temporadas en cartel, mostrándose poco interesado en una carrera como director.

Varios teatristas subrayan la pasión que se engendra en este taller, una forma de “hacer y de *querer* hacer teatro”, según señalaba (Battezzati, 2017). Un actor que se acerca a los cuarenta años comentaba entre risas “Mi *único maestro* fue Reyes. Los demás fueron *docentes*, porque Reyes me inyectó el deseo, eso hizo él... quedé capturado ahí (...), fue como empezar la escuela”. Para algunos, este entusiasmo proviene de la dimensión política del trabajo creador:

Lo que encuentro en Reyes es sobre todo una contención ideológica... en ese momento él era mucho más cabeza, comunista¹⁰⁹, propagandista, y yo tengo un despertar ideológico, en ese momento de la adolescencia, la idea de la revolución aparece fuertemente, o sea, lo tengo a Reyes bajándome línea del comunismo y empiezo a militar en política con él. (Horacio, director, 37 años. Entrevista con el autor)

Otro actor que ingresó en su adolescencia al taller recordaba haber salido a buscar historias a lugares marginales: “Fuimos a las citrícolas a investigar sobre los trabajadores del limón, porque contábamos una historia que tenía que ver con eso. Íbamos a los hospitales públicos...”. En este sentido, tanto en Reyes como en otros teatristas nacidos en los ‘50, la militancia de izquierda fue una experiencia fundante en su juventud e influiría notablemente en su quehacer artístico¹¹⁰. En contraste, ningún teatrista menor de 60 años indicó algo similar, lo que constituye la diferencia más notable entre Reyes y sus estudiantes, sea que hayan nacido en las décadas del ‘70, ‘80 o ‘90. Por ejemplo, Reyes señalaba que en sus encuentros con un colega amigo del circuito independiente de su edad, el tema central de conversación siempre es la coyuntura política y, sorprendentemente, hablan muy poco sobre teatro. Del mismo modo, señalaba que aún hoy, cuando no es un militante orgánico y su actividad es centralmente el teatro, la mayoría de sus lecturas son de política y prensa de izquierda.

Reyes, al igual que otros de su generación que son ex militantes de izquierda, comparte también el no haber pasado por la formación institucional. Una directora de su misma generación, subrayaba que, cuando apareció la Carrera de Teatro de la UNT, decidió no ingresar: “Los años 70 fueron convulsivos, vino la dictadura, yo abandoné todas las carreras

¹⁰⁹ Cabe señalar que el entrevistado utiliza la palabra “comunista / comunismo” de forma extensiva a la militancia de izquierda, pero Reyes jamás formó parte de organizaciones de la tradición comunista. Su espacio de militancia fue Movimiento al Socialismo (MAS).

¹¹⁰ También en teatristas porteños nacidos en los años ‘50 o antes, como Ricardo Bartís, Pompeyo Audivert, o Eduardo “Tato” Pavlovsky, la militancia en el peronismo revolucionario o el trotskismo son fundacionales y anteriores al encuentro con el teatro. Ahora bien, tanto Reyes como estos directores coinciden en oponerse rotundamente a la idea de un teatro didáctico.

y me dediqué a la militancia política. Después, en democracia se funda la Escuela de Teatro en el año 84. (...) yo ya venía de tantas guerras (...) Me fui a la mierda de la facultad, dije ‘Hacer teatro es otra cosa’”. Reyes recuerda la apertura de la Carrera en la misma clave:

Reyes: Cuando se abre la Escuela Universitaria de Teatro, a mí se me genera un dilema, porque yo ya tenía una sala, actuaba... Todos mis compañeros... ¡Todos se inscriben en la universidad de teatro! Y yo no... Yo me quedo *solo*.

- Y por qué no...?

Reyes: No me movilizaba, era entrar a estudiar en la facultad, yo quería improvisar, quería actuar, quería el teatro. No sé si fue un error... Nunca se sabe, por ahí si hubiese ido, nunca nada de esto hubiese sido tampoco. (Raúl Reyes, 63 años, maestro, director y director de sala. Entrevista con el autor)

En este caso, Reyes se refiere al taller actoral que terminaría fundando después, que en 2019 celebró 25 años de trayectoria, con muchísimos estudiantes a lo largo del tiempo y festejos en cada conmemoración. Al respecto, las figuras de su generación que sí realizaron la Carrera de la UNT arribarían, treinta años después, a otras posiciones. Por un lado, Reyes, y otros dos referentes locales como Teresita Guardia y Carlos Alsina, los tres militantes de izquierda en los '80, no fueron a la universidad y llegaron a ser directores de sala del circuito independiente. Por otro lado, referentes de la misma generación que ingresaron en la primera camada de la carrera, llegarían luego a ser docentes universitarios y desempeñarse, en algunos casos, como jurados concursados del INT –en el Capítulo 6 abrodaremos especialmente este actor social–. La fundación de la Carrera de Teatro de la UNT en 1984 divide aguas en los trayectos de los teatristas nacidos entre mediados de los años '50 y '60: los que en los años 2000 serán directores de sala y los que serán docentes universitarios.

En síntesis, el taller de Reyes se caracteriza despertar adhesión y entusiasmo, lo cual puede constatarse en artistas que lo atravesaron tanto en los '90 como en años recientes. Si bien para Reyes la experiencia en la militancia política tuvo una relevancia crucial, ésta no se traduce de forma directa en su quehacer docente y la motivación a la que hacen alusión sus estudiantes parece correr por otro lugar. Por último, Reyes es de los pocos casos en que coincide la figura de director de sala con la de docente, una condición que le permite tener una autonomía notable en el despliegue de su actividad de enseñanza y como creador.

3.2.2 César Romero: entrega y la creación de un teatro post-crueldad

A mediados de 2020, en pleno aislamiento social por la pandemia del Covid-19, el director y maestro César Romero obtuvo, después de largas gestiones, un dinero asignado por el INT para comprar el espacio donde daba clases y realizaba espectáculos desde hacía más

de quince años. Este lugar era también su propia casa. “A mí nadie me regaló nada –posteaba el director en sus redes sociales– Llevo 27 años haciendo TEATRO, trabajando y estudiando a diario”. Al parecer, algunos rumores habían criticado esta asignación, pero su comunicado rápidamente recibió el aval de decenas de colegas, estudiantes, jurados del INT y docentes universitarios. Romero se había ganado una posición importante en el circuito independiente y el subsidio del INT era un reconocimiento a su trabajo. Una actriz que aprobaba el posteo explicaba: “No tengo la más pálida idea de qué pasó, seguramente un puterío. Romero podrá ser millones de cosas en cuanto a la puesta en escena, pero menos un tipo que no labura o que se pueda quedar con guita”.

La historia de su taller y de su sala comienzan en paralelo. A principios del 2000, Romero dirigía una obra que ganó un festival y entusiasmó tanto a unos estudiantes de la UNT que le pidieron si podía darles “entrenamientos”. Empezaron en una sala que al poco tiempo cerró y, tras la insistencia del grupo, Romero ofreció continuar en su propia casa. “Eran quince acá. –explica, señalando un espacio de unos diez metros de largo- Yo empecé acá y no había nada de aquello del fondo –agrega, señalando hacia el patio trasero-. La casa de Romero fue convirtiéndose así en un espacio de teatro. Allí no hay ni un escenario elevado, ni butacas fijas al suelo, ni gradas que permitan producir un desnivel, aunque sí hay almohadones y sillas de plástico apiladas, disponibles para recibir al público cuando se hacen funciones. Aunque hay un espacio principal dedicado a la sala y los ensayos, también la cocina y los espacios de la casa pueden transformarse en una locación para hacer escenas. De este modo, Romero se volvió director de sala y docente de taller, el cual, con el tiempo, crecería hasta tener varios grupos semanales, asistentes que dictan clases y hasta un grupo para niños.

Las primeras experiencias teatrales de Romero ocurrieron con la danza, cuando terminó el secundario. Sin embargo, el punto de inflexión ocurrió cuando asistió a ver *Canción gitana*, un espectáculo de Manajo de Calles¹¹¹, una compañía cercana al teatro de la

¹¹¹ Manajo de Calles es una compañía de teatro tucumana nacida en 1993, caracterizada por su “teatralidad animal. La fiesta. La comida y la bebida. Los cuerpos desnudos, voluptuosos y abiertos. La belleza violenta o la violencia dulce y bella al punto del esplendor” según su directora y fundadora Verónica Pérez Luna, (2013: 35). La historia del elenco puede consultarse en dos volúmenes: *Experimento manajo* (2013) de Verónica Pérez Luna y *Se dice de mí* (2016) bajo su autoría y la de su hermana Sandra Pérez Luna. Por su parte, en el trabajo de Risso Nieva (2020) encontramos un análisis de los aspectos dramaturgicos de la primera etapa de la compañía.

crueledad de Antonin Artaud¹¹² y la antropología teatral¹¹³, postulando la predominancia del cuerpo por sobre el personaje o el relato. Romero recuerda que vio una obra “toda atravesada por el deseo”. “Este es el teatro que yo quiero hacer”, pensó en aquel momento. Al poco tiempo, se contactó con la directora del grupo y participó en una obra que sería muy recordada por toda una generación de teatristas: *Fiesta 5*, donde había comida, el público estaba de pie, los actores y actrices se mezclaban con los espectadores. Romero recuerda:

“Con una de las actrices hacíamos las compras los viernes a la mañana y nos quedábamos en la sala a cocinar para la noche. Otro se encargaba del armado del mesón de ocho metros de largo. Otros se encargaban de la planta de luces, otros de lavar los vestuarios. Laborábamos a más no poder. *Vivíamos de miércoles a sábado todo para la obra*” (César Romero, 39 años, docente, director, director de sala. Entrevista con el autor)

La inmersión en un trabajo grupal desproporcionado será una experiencia fundante para Romero. También su taller se caracteriza por demandar de los estudiantes una entrega completa, que quizás en otros espacios no es un requisito. En cierta medida, es la entrega que el propio Romero realiza al abrir las puertas de su casa y borrar las fronteras entre arte y vida privada. Una actriz que estudió varios años con él comentaba:

“Romero te va a hincar hasta que vos des lo que él quiere. Los entrenamientos eran eso: entrábamos e íbamos directamente a calentar... veníamos con ropa ligera y cuerpo, cuerpo, cuerpo, mucho entrenamiento físico. Salíamos moretoneados, chupeteados... salíamos hechos mierda. Él abordaba de otra manera las escenas: (...) no diferenciaba, no eran bloques. Vos entrenabas, y en el ínterin él ya te calzaba un vestido o vos capaz que ya entrenabas con el vestido”

En este testimonio, el cuerpo se lleva al límite y la actuación es un único trance continuo, donde no se diferencian el entrenamiento y la escena. Este único “ínterin” está orientado, sobre todo, a que los actores ejerciten el perder el control¹¹⁴. “No me cabe mucho

¹¹² El teatro de la crueldad es un tipo de práctica teatral fundada por Antonin Artaud y desplegada conceptualmente en *El teatro y su doble* (1964) [1938], cuya propuesta central consiste en someter “al espectador a un tratamiento emocional de choque a fin de liberarlo del imperio del pensamiento discursivo y lógico para encontrar una vivencia inmediata, una nueva *catarsis*” (Pavis, 1998: 446).

¹¹³ La antropología teatral es una corriente experimental fundada a finales de los '70 por Eugenio Barba, junto a la compañía Odín Teatret, instalada en Dinamarca. Cercano a las posturas de Jung, Eliade o Artaud, que se preguntan por los fundamentos míticos de lo humano, la antropología teatral busca trascender la preponderancia de lógica racional y el lenguaje verbal mediante un intenso y meticuloso trabajo enfocado en el cuerpo para que el actor “deje de estar sometido a los condicionamientos de la cultura” (Pavis, 1998: 44-45). De este modo, las escuelas inscriptas en esta corriente se caracterizan sobre todo por entrenamientos físicos de gran demanda. En sintonía con las innovaciones de Pina Bausch en la danza contemporánea, la antropología teatral fue un vector central para el surgimiento del campo híbrido del “teatro-danza”.

¹¹⁴ Un actor formado con Reyes, por ejemplo, aludía con cierta ironía a su experiencia en el taller de Romero, ya que los actores perdían el control durante el entrenamiento y no “salían del personaje” ni siquiera cuando estaban fuera de escena. También Battezzati (2017: 84) refiere una anécdota en que los “histrionicos”, formados en el teatro de estados, se burlan de los “realistas” por identificarse por completo con el personaje, ser tomados por la emoción y entrar en una especie de trance. Al respecto, el teatro de estados plantea que el actor debe mantenerse a distancia del personaje, una distancia que roza a veces la parodia y habilita la exageración.

la desconcentración, ni la tibieza –indica Romero–. “ ‘Bueno, yo te estoy pagando la cuota, vos haceme actuar de manera maravillosa’. ¡No! Quiero ver qué tenés para *entregar*. (...) Venís a mi casa a trabajar, y como yo te abro la puerta de mi casa ¿por qué no te puedo decir que estás actuando para el culo o que no te estás comprometiendo con el trabajo de tu compañero?’” continúa.

Es especialmente interesante la mención que se hace del dinero, un elemento que, en otros talleres, le garantizaría al estudiante no tener que “entregar” nada más. De hecho, varios estudiantes de Romero enfatizan que en su taller la cuota es más barata que en otros espacios. Siguiendo sus propias palabras, es como si el dinero no fuera la verdadera contraprestación que el estudiante debe dar, sino la entrega y el esfuerzo. Como veremos más adelante, también la Carrera de la UNT exige la entrega total del actor. Esto será un elemento especialmente rechazado por algunos de los teatristas que deciden abandonar Tucumán, según observaremos en el Capítulo 7. Tal como anticipamos, la ética de la entrega y el esfuerzo es un capital principal en Romero, no sólo en su taller, sino para dar razones sobre por qué merece el reconocimiento en dinero del INT y defenderse así de sus críticos.

En cuanto a su estética, si bien Romero afirma que “lo reconocen como uno de los referentes con una impronta más sólida de Manojó de Calles”, su teatro tomó otras inflexiones. A diferencia de los programas de mano de Manojó de Calles, donde la compañía expresa la dirección coherente de un proyecto creador, Romero no adscribe de forma explícita a un programa y su teatro corresponde en gran medida con lo que describe Perinelli (2014): cada vez hay menos compañías fijas, con preceptos estables, que se sostengan en el tiempo. Ahora bien, la diferencia más notable entre Romero y su grupo de origen es la no inclusión permanente de gestos de violencia o erotismo explícitos en sus puestas. Uno de sus últimos trabajos como director, *Amar amando, o los ojos de la mosca*, ganadora de la Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán de 2016, es una obra con personajes y un relato, como si su estética se hubiera aproximado al realismo en la dramaturgia, pero sin por ello abandonar las actuaciones expresionistas e histriónicas.

Desde hace tiempo, muchos teatristas en Tucumán se muestran críticos o distantes ante las puestas que centran el riesgo exclusivamente en el cuerpo –desnudo o sufriente– de los actores, expresando su distancia con respecto a la tradición de Manojó de Calles¹¹⁵. En

¹¹⁵ Por ejemplo, una actriz recordaba con impresión y rechazo una puesta de Manojó de Calles donde se “hartaba de la pornografía”, e incluso llegaban a introducirle una tijera en la vagina a la protagonista. Otra actriz enfatizaba que los desnudos habían dejado de ser un riesgo, ya que incluso dentro los espacios de formación se

sintonía, en febrero de 2018, un estudiante de actuación publicó en su Facebook una crítica despiadada a un espectáculo de otra compañía, refiriendo sobre todo a la no autenticidad de los riesgos vinculados al erotismo:

“La obra no tenía ningún sentido más que el de mostrar una pareja fingiendo tener sexo y un tipo injustificadamente en bolas dando vueltas entre el público hacinado (...) La escena “sexual” era completamente INVEROSÍMIL. Simulaba un fantasioso tripleX pero en versión censurada: se cuidaban muy bien de que no se viera ninguna parte íntima de la actriz (ni siquiera del torso) ni el pene flácido del actor que escenificaba un agitado traqueteo con su compañera. La falta de exhibicionismo en la escena sexual no me parecería mal, salvo por el hecho de que *la “obra” presumía ser altamente transgresora.* (...) Al final de la obra el director hizo autobombo hablándonos de la “genial dramaturgia” y de lo “seleccionados” (SIC) que debían ser los actores para poder hacer semejantes escenas.”

La publicación desencadenó muchísimas respuestas en adhesión al autor. La crítica central no era que el trabajo fuera aburrido, superficial, poco comprometido políticamente o demasiado didáctico, sino la inautenticidad del riesgo que implicaban los desnudos y el sexo en escena. Sólo tres comentarios buscaban rebatir al autor del posteo, poniendo de relieve el esfuerzo de los artistas para llegar a hacer un espectáculo. En ningún caso se invalidaba la percepción de que el sexo en escena había perdido su efecto de riesgo, novedad o autenticidad. En sintonía, en el Capítulo 7 veremos el caso de un teatrista que abandona Tucumán cansado de la exigencia de erotismo presente en talleres y en la producción. Según observamos en el Capítulo 2, la autenticidad y el riesgo son criterios clave de valoración del trabajo creador en el teatro tucumano, pero no con relación al erotismo, sino en función del vínculo que se establece con el público. El teatro de Romero ciertamente se desembarazó de gestos eróticos o violentos excesivos que establecen una distancia radical con los espectadores. Quizás eso haya permitido que las obras de Romero fueran premiadas en más de una ocasión por la Fiesta Provincial del Teatro, mientras que las de Manajo de Calles jamás lo fueron.

3.2.3 Sergio Prina y María José Medina: la “verdad” en la actuación

En el año 2013, la película tucumana *Los dueños*, fue seleccionada entre cientos de candidatas para participar en la Semana de la Crítica en el Festival de Cannes, donde obtuvo una mención especial¹¹⁶. Un tiempo después, *El motoarreatador* (2018)¹¹⁷ era elegida para participar en la Quincena de Realizadores del mismo festival, un espacio aún más selecto para

los hacía. En otro trabajo analicé algunos signos de caducidad de la estética del teatro de la crueldad entre los teatristas tucumanos (Salas Tonello, 2019a: 17-21).

¹¹⁶ “Cannes: mención especial para la película argentina *Los Dueños*” – *La Nación*, 23/05/2013.

¹¹⁷ Ambas películas pueden verse en el sitio web www.cine.ar. *Los dueños* fue dirigida por dirigida por Agustín Toscano y Ezequiel Radusky, y *El motoarreatador* sólo por Toscano.

sólo veinte películas¹¹⁸. Nunca antes el cine tucumano había ingresado de forma consecutiva en uno de los festivales más prestigiosos del mundo. Antes de cruzar hacia el cine, tanto los directores como el actor y la actriz protagonistas de las películas se habían desempeñado en el teatro tucumano, habiendo triunfado en dos ocasiones en la Fiesta Provincial del Teatro, con *La familia punk* y *La verdadera historia de Antonio*¹¹⁹.

El actor protagonista de estas películas era Sergio Prina, quien comenzó su carrera en el teatro tucumano, para luego participar regularmente en producciones cinematográficas. Prina no abandonó el teatro, sino que pasó a desempeñarse como director y, desde 2016, coordina un taller de actuación¹²⁰ junto a su pareja, la actriz María José Medina. Ambos tuvieron sus experiencias iniciáticas con Reyes y luego transitaron por la Carrera de la UNT. Medina es actriz y dos obras en las que tuvo un rol protagónico fueron premiadas en la Fiesta Provincial, en 2012 y 2019.

Al igual que Reyes, Prina y Medina mantienen el interés por entrenar la actuación y la improvisación, aunque con algunas diferencias notables. El taller se llama “Actuaciones”. “No creemos que haya una sola forma de actuar, –señala Prina– sino que pensamos que las formas de actuar son infinitas como cantidad de actores hay”. En *La verdadera historia de Antonio*, cuenta, “hablábamos siempre de un grado de *referencia* que uno tiene, la referencia de lo que uno conoce. Cuando actúa cerca de la referencia, uno puede percibirse actuando casi como sin poner la actuación *encima de* uno, como negándola”. Las clases del taller comienzan habitualmente con ejercicios de monólogos, donde los actores que cuentan “cosas de verdad”, anécdotas propias, sin despegarse todavía de la “referencia”. El taller pretende que los asistentes conozcan la gestualidad propia, los niveles de expresividad de las manos, los ojos, el mentón, la boca a los que se tiende. Luego, el objetivo es despegarse de esa referencia, aumentando o disminuyendo la “expresividad”, categoría que Prina utiliza como opuesto a “referencia”.

La actuación cercana a la “referencia”, en desmedro de la “expresividad” y el histrionismo –que se vincula con la tradición del actor popular–, se relaciona con las pautas

¹¹⁸ “Cannes 2018: *El motoarrebataador*, la tercera película argentina en el festival” – *La Nación*, 15/05/2018.

¹¹⁹ De hecho, la película *Los dueños* es una reversión de *La verdadera historia de Antonio*, la obra con la que ganaron en 2009 la Fiesta Provincial del Teatro

¹²⁰ La observación del taller coordinado por Prina y Medina estaba planificada para realizarse durante el 2020, lo cual se suspendió debido a la pandemia. Previamente, pudimos realizar sólo la entrevista a Prina, por lo cual nos referiremos sobre todo a su mirada sobre el taller, aunque ambos sean los coordinadores.

actorales dominantes del ámbito audiovisual, donde el requisito principal es atenuar la gestualidad, mostrarse espontáneo y que no se evidencien grandes esfuerzos corporales¹²¹. Para Prina, los ensayos de *La verdadera historia de Antonio* fueron realmente formativos, ya que los directores trabajaban con la “verdad” en la actuación¹²². Los actores debían experimentar con la resolución de problemas prácticos sorprendidos por los directores –encender el horno de una casa, buscar a oscuras el interruptor de la luz– para descolocarlos y obligarlos a abandonar artificios. Esta forma de trabajo se profundizaría luego al pasar al cine, donde Prina y Liliana Juárez, la actriz protagónica, debían incorporar un estilo “más cercano a la de uno, menos teatral, menos artificioso”, en palabras de Prina.

Mientras Prina y Medina basan el trabajo actoral en “la referencia”, otras corrientes del circuito experimental-independiente fomentan el artificio, la entrega física y el enrarecimiento en la conducta. Una actriz recordaba que, en una Fiesta Provincial del Teatro, actuar tan cerca de la referencia podía entenderse como una “trampa”. Después de la premiación, un jurado se enfadó al enterarse de que un actor que *hacía de* chileno en la obra ganadora, en realidad, *era* chileno. Su forma de hablar había sido uno de los elementos más atractivos y un motivo principal de reconocimiento. Que el actor fuera chileno verificaba, para el jurado, que éste no habría hecho ningún montaje creativo o artificial. De este modo, la actuación desde la “referencia” poner en cuestión los sentidos compartidos sobre qué es trabajo creador¹²³. En sintonía, también Medina, alienta a sus estudiantes a trabajar con historias personales y narrarlas muy cerca de la “referencia”. Así fue construida *Estamos*

¹²¹ Esta gestualidad atenuada en cine corresponde sobre todo a la escuela norteamericana de Lee Strasberg, que ganó notable importancia en la industria audiovisual a escala mundial. Sin embargo, muchos directores de cine trabajaron y trabajan con técnicas más próximas al histrionismo y la actuación popular. Algunos ejemplos pueden observarse en la filmografía del neorrealismo italiano – véase, por ejemplo, *La strada* (1954) de Federico Fellini–, Leonardo Favio o, en el mundo norteamericano, Peter Bogdanovich. Para un análisis sobre la técnica de actuación en cine, véase Mauro (2016). En un dossier sobre arte y trabajo, analicé el mundo del *casting* audiovisual en Buenos Aires, observando las relaciones entre situación de *casting*, trabajo emocional y las destrezas actorales específicas frente a cámara (Salas Tonello, 2020).

¹²² Actualmente, en el teatro de Buenos Aires algunos referentes como Federico León –*Registros* (2005)– o Beatriz Catani –*Acercamientos a lo real* (2007)– reivindicaron líneas similares, vinculadas a la búsqueda de la verdad y lo real en la actuación y el teatro. En ambos casos, se trata de artistas formados con Bartís que en alguna medida buscan recuperar las posibilidades de identificación orgánica y emocional del actor con su personaje, planteada por Stanislavski. En otra dirección, las indagaciones del biodrama de Vivi Tellas y Lola Arias también establecen una búsqueda de la verdad mediante el uso de elementos biográficos.

¹²³ Mauro (2014) anticipó estos problemas en sus trabajos sobre actuación. A diferencia de otras artes espectaculares como la danza, el circo o la ejecución de un instrumento musical, la actuación “no difiere necesariamente de la acción cotidiana”, no supone habilidades o técnicas precisas –no hay que aprender destrezas corporales, escalas, movimientos de dedos–, ya que el elemento distintivo no es lo que la persona hace al actuar, sino el hecho de que esté siendo vista por el docente, por el público o por una cámara (Mauro, 2014: 103).

grabando, el espectáculo protagonizado por ella, muy próximo al biodrama¹²⁴, ganador de la Fiesta Provincial en 2019.

En una ocasión, estudiantes de la carrera de cine le habían pedido ayuda a Prina para trabajar con “un changuito que vive en el Cadillal”, una localidad rural de la provincia:

“‘El chico cuida caballos, tiene un rostro increíble, tiene unas cosas del campo natural, porque vive ahí. Quiero que vengás’, me dice, ‘porque sabés que cuando le pongo la cámara, la cámara lo adora, lo ama, tiene unos planos cuando se miran... pero cuando tiene que hablar, le cuesta hablar. *No abre la boca, no se lo escucha, no se le entiende*. Además, yo le digo caminá para atrás y le cuesta, se queda *paradito* en el lugar, yo *no puedo hacer que camine*, y eso me parece que hay que *modificarlo*’. (Sergio Prina, 38 años. Entrevista con el autor)

En este caso, un director se siente atraído por un muchacho no profesional, que logra algo que ningún actor formado puede darle. Ahora bien, al optar por él, se enfrenta a dificultades típicas de alguien sin entrenamiento. “¿Para qué lo elegís?”, le comentaba Prina al director, “A vos lo que te atrae es que mire así, que hable bajito, que pueda estar horas clavado al lado de un caballo”. Le sugirió conseguir un buen micrófono para que “él no tenga que estar obligado a levantar el volumen”. Además, le recomendó alternativas para “jugar” con los planos y el montaje para que el actor “no tenga que estar obligado a moverse” si no sabía hacerlo. Estas estrategias no sólo conservarían los aspectos “naturales” del reciente actor, sino que implicaban también una ética de la dirección. “Tenés una idea de cómo sería él, pero cuando lo traés a tu obra, ya no te gusta tanto porque no es *profesional*” ironizaba Prina. “Si vos tenés un *no actor*, primero lo tenés que conocer mucho, lo tenés que dejar rodar sólo”, y mucho después debería llegar la intervención del director.

Como producto de una escena del taller de Prina y Medina, se estrenó el espectáculo *Que pase algo... (título en proceso)* que ganó la Fiesta Provincial del Teatro del 2017, lo cual les permitió hacer giras. Coqui, uno de los actores menos profesionalizados –sin formación universitaria, con gran intermitencia de participación en talleres– fue de los que más reconocimiento obtuvo del público. El espectáculo trataba sobre un grupo de actores que ensayaba una obra de teatro¹²⁵, donde Coqui hacía de Oscar, el asistente técnico del elenco.

¹²⁴ El *biodrama* es una de las formas más desarrolladas de la performance del teatro porteño, donde se destacan especialmente Vivi Tellas y Lola Arias. Este género trabaja en muchos casos con personas que no son actores o actrices profesionales y cuentan experiencias de vida sobre el escenario. Por ejemplo, *Campo minado* de Lola Arias pone sobre el escenario a seis excombatientes de Malvinas, tres británicos y tres argentinos, que narran sus experiencias de la guerra

¹²⁵ Si bien el “teatro dentro del teatro” parece innovador o experimental, es un procedimiento de larga data y muy utilizado en la tradición del género. Puede encontrarse en “Hamlet” o en “Sueño de una noche de verano”

La obra ponía en escena el contraste entre la delgadez corporal y la destreza interpretativa de la actriz protagonista, que en varios momentos lloraba, y, por otro lado, la escasez y simplicidad de palabras, así como el porte físico de Coqui. Cuando la obra terminaba:

“se nos acercaban los chabones y me decían ‘¡Eh, vos sos Oscar! ¡En la sala donde yo estoy, tengo un Oscar’, me decían.. ‘Sos igual, es el mismo chabón’. Como cuatro o cinco me dijeron lo mismo, ‘En mi sala hay un Oscar que es como vos, que es así, que es callado, y que es un culiado, y te hace cagar de risa.’ ” (Coqui, 37 años, actor. Entrevista con el autor)

La inclusión de Coqui en el elenco, al igual que el muchacho del Cadillal, permite sobre todo que las tradiciones teatrales no sean la única referencia o material de construcción de la obra, sino que ésta pueda ser porosa a elementos percibidos como de “afuera” del teatro.

Sin embargo, así como es una propuesta que permite el ingreso de elementos percibidos como exteriores a la actividad, cabe remarcar que sus estudiantes provienen de experiencias previas en teatro, muchos de ellos de la carrera, al igual que ocurre con el taller de Romero. En este sentido, el taller de Medina y Prina se experimenta sobre todo como una revisión de las técnicas actorales aprendidas e incorporadas. Uno de los aspectos más destacados por una estudiante es que ellos, como docentes, se ubican en un lugar *simétrico* con los estudiantes, algo difícil de encontrar en Reyes, donde hay una primera asimetría fundada en la edad del maestro y su larga carrera. “Es un experimento total –señalaba una actriz del taller de Prina y Medina- Salís maquinando un montón de cosas, empezás a desestructurar la actuación, a desarmarla, es una búsqueda muy linda.”. Por último, la estética de Prina y Medina no proviene directamente de un maestro ni si presentan ellos como discípulos de una compañía, como Romero con Manojó de Calles o Reyes con relación a Bartís.

3.3 La Escuela *Chapeau!*: la técnica *integrada* del teatro musical

Sebastián Fernández es docente de Técnica Vocal en la Carrera de Teatro de la UNT y fundador de la Escuela de Teatro Musical “Chapeau!” en 2011, la primera en la provincia dedicada exclusivamente a este género¹²⁶. “Teníamos ganas de hacer teatro musical y no

de Shakespeare, en “El gran teatro del mundo” de Calderón de la Barca e, incluso, en el teatro moderno, en “La gaviota” de Chejov.

¹²⁶ El teatro musical ha sido escasamente estudiado en Argentina, sobre todo por su emplazamiento en el circuito comercial. El estudio más importante y sistemático es el conformado por los tres tomos de la *Historia del teatro musical en Buenos Aires* de Pablo Gorlero (2014), quien explora los primeros años del género con el protagonismo de la zarzuela y el tango, pasando por los primeros estrenos de espectáculos norteamericanos en los años '50 y experiencias contestarias en los '70 con *Jesucristo Superstar*, *Hair* o *The Rocky Horror Show*. El recorrido abarca también las nuevas manifestaciones surgidas en la era democrática, con la aparición de figuras como Pepe Cibrián o Hugo Midón, así como premios y festivales para el teatro musical *off* (Gorlero, 2014).

conseguíamos actores para hacerlo” explica, subrayando que la escuela nació con la mirada puesta en la producción: “teníamos más ganas de producir teatro que de enseñar”, pero con su socia se dieron cuenta de que primero tendrían que formar el “recurso humano”. En las antípodas de la actuación desde la “referencia”, el teatro musical requiere que las personas estén formadas en tres disciplinas, explica Fernández: actuación, canto y baile. De este modo, organizaron una escuela dividida en niveles, con varias materias que los estudiantes transitan en tres años¹²⁷. Como puede observarse en las fotografías de los programas de mano, el teatro musical tiende a una gestualidad, tanto corporal como del rostro, más marcada y en absoluto encuentran que lo “artificial” sea un defecto.



Figura 11: Programa de mano de *Trip Troupe* (2012). Sebastián Fernández es el segundo desde la izquierda Archivo del autor



Figura 12: Portada del programa de mano de *Ni con perros ni con chicos* (2016) Dirección: Sebastián Fernández. Archivo del autor.

¹²⁷ La Escuela Chapeau! demanda bastante tiempo semanal y es poco habitual que personas que hayan cruzado la primera juventud tomen la decisión de cursarla. De hecho, el teatro musical es un género muy practicado por adolescentes, por ser también los destinatarios de las puestas. Al momento de la entrevista, Fernández afirmaba que el grupo de niños, con dos comisiones de cuarenta estudiantes, duplicaba al de adultos.

A diferencia de otras ramas del teatro, hay una “técnica integrada” en el musical, señala Fernández, que debe poder dominarse “¿Qué es lo que encontrábamos en Tucumán? Actores, que eran muy buenos actores, pero no podían cantar ni una frase. O actores que podían cantar, pero no podían moverse al ritmo de nada ¡Eran unos troncos bailando!”. Estos son los desafíos a los que se enfrentan las actrices y los actores del teatro musical, y también quienes dirigen los espectáculos. Se trata de “una poética muy *fluida* entre el canto, la danza, la voz que está siendo hablada y en algún momento después cantada”. En concreto, significa que, del lado del público, “la técnica no se vea como una dificultad”. La calidad del trabajo mejora en la medida que no se ve que la actriz o el actor está nervioso por una destreza física, dude sobre los movimientos, realice una espera muy largas antes del canto. Si para el actor el canto es un “bloqueo” y cada vez que llega ese momento piensa “Ahora viene la parte cantada”, explica Fernández, eso luego se expresará hacia afuera en el escenario, se traducirá en el cuerpo. “La técnica se logra *en la medida que no se la ve*”, sintetiza. Por ello, las primeras resoluciones que tomaba Fernández al dirigir musicales era “cortar” momentos, evitar que tal o cual personaje realizara una escena bailada o cantada, realizar un apagón, y luego incluir ese momento que exigía la habilidad del canto o el baile.

A partir de la creación de su escuela, Sebastián Fernández dirigió varios musicales. A diferencia de los maestros del circuito independiente, es un prolífico director. Varios de los libretos realizados en Tucumán habían sido realizados ya en el circuito de Calle Corrientes en Buenos Aires o en el circuito *off* del musical porteño¹²⁸. Recientemente, las comedias musicales de Fernández comenzaron a ser promocionadas con videos que le dan gran protagonismo al público, con formatos similares a las publicidades del cine, donde se sorprende a los espectadores mientras abandonan la sala para que exhiban sus impresiones de la puesta. En el Capítulo 2, se presentaba un director del circuito independiente que sentía aversión ante la posibilidad de alentar desde el elenco la efusión de los espectadores a la salida del teatro. Del mismo modo, otro actor descreía de las opiniones del público a la salida de la función, por no ser *auténticas*. En contraste, tanto el cine como el teatro del circuito comercial, sea musical o de humor, coloca a la efusión del público como un material principal en la

¹²⁸ Entre los espectáculos dirigidos por Fernández, con libretos de dramaturgos porteños, están *Derechos torcidos* (2011), *Alicia en Frikiland* (2014), *Ni con perros ni con chicos* (2016) –en coproducción con el Teatro Estable–, *Y un día Nico se fue* (2018), *Chicos católicos, apostólicos y romanos* (2018), *La desgracia* (2019), entre otras. Por su parte, Trip Troupe, donde participó como actor, es el único musical con libreto local registrado. Ciertamente, la comedia musical se asemeja a la ópera, no sólo por la presencia del canto, sino también porque el público conoce de antemano el libreto. La novedad de un espectáculo no reside en sorprenderse por un giro en la historia, sino por las variantes de la puesta, quién hace el protagónico o cómo se ejecutan las canciones clave de la obra.

promoción de los trabajos. “Me emocioné, piel de gallina”, “Lo mejor que vi de teatro musical en Tucumán en los últimos años”, “Hay que hacerse el favor y venir a verla”, “Da para verla más de una vez” son algunas de las opiniones que el público tucumano aportaba en el video publicitario de *La desgracia*¹²⁹.



Figura 13: Fotograma del video publicitario de *La desgracia*

3.4 La Carrera de Teatro de la Universidad Nacional de Tucumán

Luego de realizar un recorrido por tres talleres independientes y una escuela de teatro musical, analizaremos una institución pública de gran centralidad, que diferencia a Tucumán de otras provincias del NOA: la Carrera de Teatro en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán¹³⁰. Según anticipamos, la carrera tiene un ingreso promedio de 120 estudiantes por año, una población aproximada de 350 estudiantes, de los cuales egresa la tercera parte¹³¹. Proyectada por primera vez a finales de los '50, la creación de una carrera de teatro dentro de la UNT sería un pedido sostenido por los teatristas tucumanos durante varios años, que se concretó finalmente en 1984. A pesar de pertenecer a una estructura estatal como la universidad pública, desde su fundación la Carrera de Teatro estuvo íntimamente vinculada al circuito experimental-independiente.

Actualmente, la carrera brinda tres títulos: uno intermedio de Intérprete Dramático (3 años) y Profesor o Licenciado en Teatro¹³² (5 años). Se proyecta al egresado como “un/a intérprete dúctil formado en diferentes técnicas, que abarcan desde las acciones físicas de Stanislavski hasta la experimentación total”¹³³. La formación está focalizada centralmente en la actuación y el grueso de la cursada en los tres primeros años está integrado por tres Técnicas

¹²⁹ Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=qn1DfpHe_Is. Consultado en noviembre de 2020.

¹³⁰ En otras provincias de la región, hay carreras de teatro en terciarios o tecnicaturas, pero ninguna de nivel universitario. Cabe señalar que los estudiantes se refieren a la carrera de teatro de la UNT como “la facultad de teatro”, aunque técnicamente sea la Facultad de Artes donde está Teatro, junto a Danza y Artes Visuales.

¹³¹ Datos aportados en comunicación personal por el director de la carrera de teatro de la UNT.

¹³² En comparación, en Buenos Aires la Universidad Nacional de las Artes (UNA) ofrece tres carreras de artes escénicas: Licenciatura en Actuación, en Dirección Escénica y en Diseño de Iluminación de Espectáculos. Otras universidades públicas argentinas que ofrecen carreras de teatro son la UNC, la UNCuyo y la UNL.

¹³³ <http://www.artes.unt.edu.ar/carreras/licenciatura-en-teatro-2/> Consultado en Enero de 2021.

–Actoral, Vocal y Corporal– que, sólo ellas, suman una dedicación de 12 horas semanales. Por otra parte, la carrera se propone ofrecer tanto técnicas tradicionales –como el Método de las acciones físicas de Stanislavsky– como contemporáneas, alentando la experimentación de sus estudiantes. Por último, se trata de la única instancia de formación en Tucumán que ofrece un capital en estado *institucionalizada*, en tanto título oficial con poder instituyente sobre los sujetos (Bourdieu, 1987: 14), que permite que no sea posible exigirle a su portador ninguna garantía real sobre aquello que su título formalmente garantiza (Bourdieu, 1988: 22).

No es posible adscribir la carrera de teatro estrictamente a un circuito. Esto ocurre no sólo porque sus egresados o estudiantes intervienen en varias esferas de la producción, sino también porque la currícula, en alguna medida, ofrece varios tipos de formación. Como veremos en el Capítulo 5, ser egresado es muy importante para ingresar al Teatro Estable de la Provincia, que mantiene un estilo actoral y dramático clásico. Sin embargo, varios trabajos finales para egresar de la carrera se transformaron en espectáculos experimentales que fueron premiadas en la Fiesta Provincial del Teatro¹³⁴. Al mismo tiempo, en algunas instancias de la carrera los estudiantes deben aprender a cantar y bailar, habilidades propias del teatro musical. En este sentido, en principio la carrera ofrece un abanico amplio de ofertas de formación actoral y su incidencia es notable en todos los circuitos.

Entre los teatristas, es posible registrar cierto desencanto hacia la Carrera, fundado en la cantidad de tiempo que demanda. “Se pierde mucho tiempo en la facultad” explicaba una actriz que comenzó su formación con Reyes, luego ingresó en la Carrera y decidió abandonarla para producir. Por su parte, una estudiante de Romero explicaba que hacía poco había abandonado la Carrera: “El tiempo no me daba. Me volví loca porque tenía dos bandas, iba a la facultad, hacía este taller y otro más”. Un actor enfatizaba que esa demanda de tiempo no sólo provenía de las instancias presenciales, sino también de la exigencia de muchas horas de ensayo. De hecho, la mayoría de los teatristas ingresan y avanzan en la carrera, pero no la terminan, incluso aquellos que luego tienen un importante desempeño y trabajan codo a codo con docentes universitarios. Los principales motivos de abandono son la dedicación horaria, percibida como excesiva, así como el escaso atractivo del título¹³⁵. Durante el trabajo de

¹³⁴ En otra ocasión, analicé la orientación estética de las premiaciones de la Fiesta Provincial del Teatro, dirigidas en muchos casos a espectáculos experimentales, mientras otros géneros como el humor popular, el realismo o el teatro de la crueldad no eran premiados (Salas Tonello, 2019a).

¹³⁵ Sumado al poco interés por el título, ya que no es un requisito determinante para insertarse en la actividad teatral, durante el 2020 se desarrolló un gran conflicto impulsado por egresados y estudiantes de la carrera de teatro de la UNT por las demoras en la gestión de un título y, sobre todo, por el hecho de que el título de Profesor de Juegos Teatrales “no figura en el nomenclador del sistema educativo” y no tiene validez fuera de los límites de Tucumán. <https://www.eltucumano.com/noticia/actualidad/266493/profesores-de-teatro-de-la-unt-reclaman-por-la-validez-de-sus-titulos-el-perjuicio-es-terrible>. Consultado en mayo de 2021.

campo, casi todas las personas con las que se conversó habían pasado por la carrera, pero los únicos egresados eran o bien actores del Teatro Estable o docentes de la propia carrera.

No obstante, esto no significa que la carrera sea poco importante en el teatro de Tucumán. Por el contrario, ésta tiene un lugar fundamental para la integración en redes de trabajo y la elaboración cotidiana de contactos directos entre teatristas. Santiago, un actor de 30 años, recordaba su sorpresa cuando, al terminar el primer año en la carrera, su profesor lo invitó a participar en un espectáculo que terminó siendo el debut de su carrera. Lo que más le gustó de esa experiencia, sintetiza, “¡es *que me invitó!* Yo tenía 18 años. ¡Ni empecé a trabajar y ya soy un profesional!”. Lo mismo le ocurrió a Sandra, quien ronda los cuarenta años y se dedica a tareas de prensa de proyectos teatrales. Sus dos primeros espectáculos como actriz fueron bajo la dirección de docentes de la Carrera. Subraya que eran materias en las que no había obtenido buenas calificaciones, pero habían notado que era “empeñosa”. En otras palabras, más allá de la interacción académica que la facultad ofrece entre docentes y alumnos, mediada por calificaciones, trabajos prácticos y dispositivos institucionales, la carrera habilita contactos interpersonales desde donde construir producciones hacia afuera. “La facultad te integra en el medio de producción” —explicaba Sergio Prina, el tallerista que abordábamos antes— “para alguien que no circula por la facultad, es mucho más difícil estrenar o estar con un grupo independiente que para alguien que circuló por la facultad”. Como indicaba Thibault (2015) para el teatro parisino, las instituciones de formación tienen un rol central en el futuro desempeño laboral de los artistas. En el Capítulo siguiente, abordaremos en profundidad la “vorágine” de trabajos a la que puede accederse ingresando a la “facultad”.

La Carrera de Teatro mantiene una relación bifronte con la experimentalidad y la innovación. “El Tucumán teatral cambia mucho a partir de la Carrera, porque aparecieron actores formados, aparecieron propuestas innovadoras, gente de riesgo, que antes no había” señala un docente que está en la carrera desde sus inicios¹³⁶. También Reyes, a quien no le interesó asistir, señala que la creación de la Carrera implicó un antes y un después. “Se desembarcan saberes que no había (...), empieza a haber teatro antropológico, empiezan a leer a Barba, empieza a ver materias ¡Se armó el despelote! ¡La universidad promueve eso!”. Efectivamente, durante los '80 y '90 la carrera promovió la llegada de miembros y discípulos

¹³⁶ En sintonía, en el volumen citado de Gorelik y Arêas Peixoto (2019), un estudio explora las importantes transformaciones culturales que ocurren en La Plata con la fundación de la universidad. Para una historia de la Universidad Nacional de Tucumán, véase Pucci (2013).

del Odin Teatret¹³⁷, promoviendo la conexión de Tucumán con el mundo y con Buenos Aires, o invitando durante los 2000 a maestros como Ricardo Bartís o Pompeyo Audivert.

Sin embargo, muchos actores que pasaron por talleres antes que la Carrera subrayan que en ésta prima un principio pragmático de resolver trabajos prácticos o aprender mecanismos exclusivamente técnicos. Un director cercano a los cuarenta años explicaba:

“Piensan que montar es armar una obra... y no actuás, no actuás nunca ahí. (...) Te juntás con tus compañeros, decís ‘Este texto es mío, entro por acá, digo tal cosa, vos entrás por allá y das un salto. Cuando vos das el salto, yo corro la silla. Cuando corremos las sillas, yo prendo la luz, ahí nos miramos, miramos al público, decimos tal texto... ¡Eso no es actuar, es otra cosa!”

En este caso, pone de relieve la diferencia entre “hacer una obra”, y simplemente *montar* una acción detrás de otra, algo que sólo en apariencia es teatro. Otro actor señalaba que en la Carrera no había experiencias efectivas de *ser dirigido*, ya que la mayoría de los trabajos eran montajes grupales de pequeñas escenas. En este sentido, una crítica habitual a la carrera es el primado de elementos burocráticos, resolutivos, pero donde nunca aparece la pasión o las emociones que registrábamos, por ejemplo, entre los estudiantes de Reyes. Un teatrista señalaba que una sola docente en toda la Carrera se había destacado porque “siempre te evaluaba por teatralidad”¹³⁸ y no sólo por los requisitos de la consigna.

En alguna medida, la demanda habitual que se lanza contra la Carrera es que ésta no se parece lo suficiente al circuito experimental, una aspiración ciertamente difícil para un establecimiento universitario. Ahora bien, cuando los docentes de la Carrera se comportan como maestros del circuito independiente, también reciben críticas. En una ocasión un director recordaba negativamente dos experiencias en la Carrera. En primer lugar, se trataba de una cátedra que había desaprobado un trabajo porque una escena “no tenía conflicto” y, frente a los reclamos de los estudiantes, la docente argumentó simplemente que para esa cátedra el conflicto era central en el teatro. En paralelo, en otra materia una estudiante cuestionó el tener que hacer un ejercicio, poniendo de relieve la inutilidad del mismo para

¹³⁷ La directora de Manójo de Calles, Verónica Pérez Luna (2013: 32), refiere este dato, en su libro *Experimento manójo*.

¹³⁸ Féral (2003) recorre distintas formas de entender qué es “teatralidad” en tanto aquello que “distingue al teatro de otros géneros” y, sobre todo, de otras artes interpretativas. Para ello, pondrá de relieve sobre todo la relación de lo teatral con lo cotidiano, la importancia de un encuadre espacial, la presencia de personas que son vistas por otras. Más allá de estos aportes, la “teatralidad” y “lo teatral” son categorías nativas muy recurrentes entre los artistas para explicar y evaluar el trabajo creador. En la codificación realizada para esta tesis en Atlas.ti, la categoría “teatral/teatralidad” reunió unas cincuenta citas. En algunos casos, la teatralidad es subrayada como aquello que vuelve “universal” al fenómeno teatral y habilita su replicación en contextos muy distintos. En otros casos, que algo sea “muy teatral” es la explicación que se aporta cuando un espectáculo maravilla, sorprende o deja sin palabras.

otros trabajos. En este caso, la docente utilizó un argumento similar: “mientras yo sea profesora acá, vas a hacer el ejercicio”.

Estos testimonios muestran que a los docentes de la universidad no se les admite tomar actitudes burocráticas, pero tampoco se les permite ostentar la autoridad indiscutible que un maestro independiente tiene en su taller. No pueden justificarse en el mundo *inspirado*, en términos de Boltanski y Thévenot (1991)¹³⁹, para justificar su accionar, como sí pueden hacerlo los maestros del circuito independiente. Cuando un docente universitario fundamenta su propuesta en su autoridad como maestro, los estudiantes encuentran un problema, algo poco imaginables en un taller independiente, donde un estudiante sintiera eso, simplemente tendría que abandonar el taller.

En suma, el interés principal de recorrer estos argumentos es observar la compleja posición del docente universitario de teatro, ya que es pasible de críticas tanto si se posiciona como un maestro del circuito independiente, como si administra sus clases de forma burocrática, prestando exclusiva atención al cumplimiento de consignas. En este sentido, si bien la carrera de la UNT presenta rasgos burocráticos propios de una institución universitaria, es bastante próxima o está casi integrada al circuito independiente por distintas razones: la adscripción de sus docentes a la producción de este circuito, la exigencia de una gran dedicación a tiempos de ensayo, la cercanía con la antropología teatral de una de sus cátedras más importantes, el fomento de la experimentalidad. En consecuencia, la carrera siembra rechazos por ambos motivos: si propone una ética propia del circuito experimental, con muchas horas de ensayo y maestros inapelables, o si se limita a la pura enseñanza de técnicas de montaje, con lógicas burocráticas.

3.5 Diálogo entre espacios de formación

En los apartados anteriores, recorrimos cinco espacios de formación: tres talleres del circuito experimental-independiente; una escuela de teatro musical, más próxima al circuito comercial-masivo; la Carrera de Teatro de la UNT, una institución pública de gran importancia en la integración y reclutamiento dentro del circuito independiente, aunque

¹³⁹ La sociología de las pruebas de Boltanski y Thévenot (1991) indaga los modos en que los actores remiten a una generalidad para justificar o criticar un hecho (1991: 20). Así, definen seis órdenes, entre los cuales el orden o cité *inspirada* niega todos los principios que en otros ámbitos permiten trazar equivalencias, como el dinero, la ley, las jerarquías o la costumbre, en favor de “pruebas interiores poco o nada objetivables”. Su forma de equivalencia es, paradójicamente, la singularidad y la grandeza del genio (1991: 200). En el Capítulo 7 desplegaremos y utilizaremos más ampliamente esta perspectiva teórica.

también desde allí surjan figuras del circuito comercial o estudiantes que aspiran al Teatro Estable de la Provincia.

Un llamativo aspecto en común entre los tres talleres independientes es que ningún espacio se dedica al trabajo con el texto dramático, lo cual atañe también, en alguna medida, a la formación en la Carrera, donde en varias cátedras hay una gran influencia de la antropología teatral. En otras palabras, no encontramos en Tucumán ese gran linaje de talleres señalado por Battezzati (2017) en Buenos Aires que enseñan a trabajar con textos clásicos. Tampoco en Tucumán hay un circuito de talleres de dramaturgia, lo cual, según veremos en el Capítulo 7, marca una diferencia crucial con relación al teatro porteño. Como anticipamos en el Capítulo 1, el arte teatral está compuesto por diferentes oficios o funciones –dirección, escenografía, iluminación, etc.–. Sin embargo, la formación teatral en Tucumán está centrada exclusivamente en la actuación, según se observó al recorrer los talleres independientes y la carrera de la UNT. Esto da a entender que las demás funciones se aprenden por vías prácticas, o bien son oficios sobre los cuales existe algún tipo de clausura. Al mismo tiempo, la inclinación por la actuación está notablemente *moralizada*, en la medida que se pondera, tanto en los talleres independientes como en la Carrera, la entrega física de los actores y su trabajo colectivo por sobre otras dimensiones del trabajo creador, como la escritura¹⁴⁰.

Al poner en paralelo los tres talleres, el de Reyes pondera el histrionismo, el de Romero la intensidad y la pérdida de control, y el de Prina y Medina la “referencia”. El capital de Reyes es su larga trayectoria y la capacidad de apasionar estudiantes; el de Romero es el esfuerzo y la entrega; el de Prina y Medina es la novedad y la experimentación. De distintas maneras, los tres talleres establecen distancia con la *profesionalización* del teatro: Reyes al elegir no unirse a la universidad, ponderar los largos tiempos de ensayo en lugar de hacer una puesta cada año; Romero en la ponderación de la entrega corporal improductiva, –similar al gasto improductivo de Bataille (1987)–¹⁴¹ y la ambigüedad entre su espacio de trabajo y el espacio doméstico; Prina y Medina abren radicalmente el campo de la actuación al ponderar la “referencia” como punto de partida de la técnica. En el siguiente Capítulo, abordaremos la

¹⁴⁰ En la presentación de un libro de una docente de la Carrera de Teatro de la UNT, se señaló como un problema el hecho de que ésta no alentase la investigación académica y tuviera una orientación exclusivamente de práctica profesional. En sintonía, cuando en 2019 comenzaron las reuniones de la comisión encargada del cambio del plan de estudios, un egresado elaboró un documento criticando las “horas y horas” de entrega física que se le pedía al estudiante, formado únicamente para la actuación y no en el trabajo intelectual.

¹⁴¹ Durante el 2020, Romero es el único de los cinco espacios nombrados que no trabajó en todo el año, suspendiendo todos sus talleres, ante la dificultad de trabajar por videollamadas y no en cuerpo presente.

profesionalización en el teatro tucumano, aunque ya aquí podemos anticipar que la formación en el circuito independiente, por distintos motivos, trabaja en una dirección opuesta.

En contraste, la carrera universitaria y la escuela de teatro musical comparten rasgos claros de profesionalización. La carrera opera como un espacio donde entablar lazos de trabajo y funciona como vidriera para los recién llegados para ser reclutados, tanto por los docentes como por otros estudiantes. Además, la demanda notable de tiempo acorrala al estudiante, que se ve impelido a tomar una decisión profesional por el teatro. Por su parte, la escuela Chapeau! surge, según su director, *para producir* espectáculos, en la medida que no contaban con el material humano que necesitaban. En este sentido, la formación se entiende como un medio para la *producción* futura, en contra de la tendencia al *tallerismo*, las largas o recurrentes estancias en un taller, propia del circuito independiente, donde el estreno y las funciones no constituyen el objetivo final. La escuela logró ejecutar este plan, ya que en los años siguientes la formación se materializó en varios espectáculos, al menos uno por año. Por otro lado, la mirada del espectador tiene una preponderancia notable en comparación con los talleres independientes, tanto cuando se define la técnica a enseñar –el espectador “no debe ver la dificultad” del paso entre la actuación al canto o al baile– hasta para publicitar la producción. En contraste, los maestros de talleres independientes casi no enuncian el lugar de los espectadores al explicar lo que trabajan, aunque, según vimo en el Capítulo 2, el público tiene un lugar de relevante en la reflexión sobre el trabajo creador.

En cuanto a los talleres, el de Reyes se destaca notablemente sobre los demás por acumular una trayectoria más larga, motivo por el cual teatristas de diferentes generaciones lo comparten como experiencia iniciática. En contraste, el de Romero lleva menos de diez años y aún menos el de Prina y Medina o la Escuela Chapeau!. A su vez, Reyes se distingue de sus colegas por el hecho de que la política haya tenido un lugar preponderante en su trayecto como artista. Otro aspecto notable, ausente en los otros talleres, es su capacidad para instalar a referentes porteños de envergadura como Bartís o Audivert en su propio taller. En este sentido, Reyes es un intermediario central entre el teatro de Tucumán y la corriente del teatro de estados de Buenos Aires, un dato de extrema importancia para comprender los trayectos de quienes migran hacia la Capital, que exploraremos en el Capítulo 7. En términos de Battezzati (2017), Reyes se constituye, con estas conexiones, en un “maestro periférico” con relación al “maestro central”, que es Ricardo Bartís.

Cabe destacar también cómo el taller de Reyes abre el campo a los de afuera y permite el ingreso al mismo, tal como constatamos en los testimonios de los estudiantes y en las estrategias de comunicación en medios masivos. Hay quienes ingresan a la actividad teatral mediante la carrera, o haciendo teatro en el secundario, pero no parece tan habitual entrar al teatro a través de los talleres de Romero o Prina y Medina, a donde llegan quienes ya pasaron por otras experiencias e integran previamente del circuito experimental. De hecho, en estos dos espacios se trabaja sobre la base de una experiencia actoral previa: en el taller de Romero, se lleva al límite la entrega física –mediante la desnudez, el erotismo con los otros estudiantes o el desgaste físico–, mientras en el de Prina y Medina los actores van esencialmente a “desaprender”¹⁴² una técnica actoral, en tanto se desarman los artificios adquiridos en otros espacios. No es casual que ambos talleres se presenten como de “entrenamiento”, destacando el trabajo técnico sobre sí de un actor ya entrenado por sobre el placer o el juego, con el que se caracteriza al taller de Reyes. En suma, el taller de Reyes ocupa un lugar importante en la actividad por ser una puerta de entrada, aunque él mismo se mantenga, a su vez, apartado de la universidad o del circuito de salas, por tener una propia.

3.6 Síntesis del capítulo

El presente capítulo examinó cinco espacios de formación en teatro en San Miguel de Tucumán, analizando técnicas, rasgos éticos, estéticos, así como experiencias habilitadas en los estudiantes. Todas las instancias de formación en Tucumán tienen a la actuación como actividad central, lo que implica que otras funciones u oficios –como la dirección, la dramaturgia, o las tareas técnicas– se aprenden en la práctica, pero no en instancias formalizadas. La Carrera de Teatro de la UNT ocupa un lugar central en la integración y el acceso a nuevos proyectos donde ser reclutado. En el Capítulo siguiente, volveremos sobre esta dimensión, al indagar en profundidad el desarrollo profesional y la incorporación de los teatristas tucumanos en redes de trabajo.

La Escuela Chapeau! es el único establecimiento adscripto al circuito comercial-masivo, un circuito mucho más pequeño y desposeído del andamiaje de industrias culturales

¹⁴² A comienzos del 2021, Medina dio un taller junto a otra directora llamado “Desarmar”. En este sentido, las ideas de deconstrucción, desmembramiento –al segmentar partes del cuerpo para analizar el trabajo– o variabilidad –“Actuaciones” – de la obra de arte son conceptos centrales de esta propuesta. En este sentido, el taller de Prina-Medina tiene una impronta más *posmodernista* en su forma de comprender el proceso creativo o ponderar las historias biográficas de los actores, en contraste con Reyes y Romero, más *humanistas*, con propuestas asentadas en la intensidad corporal, la exageración gestual, la ponderación de relatos ficticios alejados de la realidad cotidiana.

que tiene en Buenos Aires. La fundación Chapeau! supone un importante hito en la historia reciente del campo teatral tucumano, al ofrecer una propuesta distinta con respecto a los talleres independientes o la Carrera de la UNT. Según observamos, mientras el circuito independiente establece una relación signada por el *riesgo* y la *autenticidad* con los espectadores, las producciones surgidas de Chapeau! ponderan y visibilizan la efusión y el entusiasmo del público. De esta manera, el fortalecimiento del teatro musical y el circuito comercial impulsado por Chapeau! establece un novedoso contrato de los espectadores con la oferta teatral, ausente en las salas pequeñas y las producciones experimentales.

Después de la formación, los teatrístas desplegarán su quehacer teatral en distintas producciones, con diferentes formas de involucramiento en redes de trabajo, dedicación de tiempos y ganancias económicas. En el siguiente Capítulo, analizaremos el trabajo de los artistas enfocándonos especialmente en el problema de la *profesionalización*. Según anticipamos, el acceso al público desconocido es un importante factor en la autopercepción de los teatrístas como tales. En el Capítulo 4, observaremos que el carácter profesional de la actividad está ligado también a otras dimensiones: la integración en una red de colegas, el dinero, el manejo de técnicas, la afiliación formal a un organismo. De este modo, se examinará también qué relaciones existen entre la formación y la producción, qué continuidades o cambios experimentan los artistas cuando buscan transformarse en profesionales del teatro.

CAPÍTULO 4: La profesionalización en el circuito experimental-independiente

“Le pregunté si se sentía nerviosa por el estreno: ‘¿Yo?’, me contestó, ‘Más o menos. Hace dos años que ando en esta obra. Lo único que me pone nerviosa es pensar que a lo mejor me estoy arruinando la voz para cuando quiera trabajar en serio’ ”

Truman Capote, *Se oyen las musas* (1966)

El presente capítulo tiene por objetivo analizar la relación del circuito experimental-independiente con la profesionalización de la actividad¹⁴³, una relación que muchas veces resulta difícil o conflictiva. En el Capítulo anterior, indagamos los principales establecimientos de formación en teatro en San Miguel de Tucumán. En éste, nos interesa indagar cómo es la práctica de los teatristas en la producción, estableciendo algunas relaciones entre las instancias de aprendizaje analizadas y la práctica profesional a la que se aspira. En el primer apartado, revisaremos algunos abordajes a la cuestión de la profesionalización en las artes y el teatro argentino. Luego, presentaremos tres apartados donde discutiremos, en cada caso, una dimensión referida a la profesión: la frecuencia y dedicación al teatro, la integración en redes de trabajo, el lugar del dinero. Las técnicas y estéticas aprendidas tienen relevancia para pensar el problema, pero como fueron discutidas en el Capítulo anterior, en esta sección sólo nos referiremos a ello de forma transversal. En la sección final del capítulo propondremos una tabla para sintetizar los argumentos propuestos.

4.1 La profesión teatral

La profesionalización aparece como un importante problema en el circuito independiente, ya sea porque se *aspira* a ella sin alcanzarla, o porque se la *evita* al considerarla opuesta al mundo del arte. En el teatro platense, Basanta y Del Mármol (2017) registraron

¹⁴³ A diferencia de otros capítulos, éste no estaba definido como tal en el plan del trabajo. Sin embargo, la abundancia de material de campo y la centralidad del eje en los debates sobre teatro y mundos artísticos me impulsaron a dedicarle una sección especial. El problema de la profesionalización se indagará en el circuito experimental-independiente por tratarse del ámbito prevalente, con el que prácticamente todos los artistas están involucrados, ya que el circuito comercial es pequeño y poco formalizado, y el circuito estatal ofrece pocas oportunidades de ingreso

una tensión entre “amateurismo y profesionalización”, donde el *amateurismo* es considerado siempre como un “remanente” que debe eliminarse –y no algo que quizás sea constitutivo– y lo *profesional* como el camino a seguir para alcanzar mayor calidad y el reconocimiento del público (Basanta y Del Mármol; 2017: 186). Al igual que otros ámbitos de economía de la cultura, el teatro es un “mercado imperfecto” donde la oferta precede a la demanda, lo cual, sumado a los imperativos de innovación y flexibilidad de las actividades artísticas, ocasiona una notable incertidumbre sobre la puesta en valor de los productos (Zallo, 2007: 221-228)¹⁴⁴. En consecuencia, la actividad de un profesional del arte difícilmente se asemeje a uno de la salud, los alimentos o la industria. Por su parte, también el Estado en sus distintos organismos y legislaciones juega un rol crucial en cómo se alcanzan o limitan los grados de formalización y profesionalización¹⁴⁵.

En el campo de la gestión cultural, se desarrollaron importantes debates sobre cuáles son las vías y desafíos de profesionalización en este campo. Mariscal Orozco (2015) señala que en América Latina el proceso de “formalización” de la gestión cultural se dio en tres direcciones: el *autorreconocimiento* de los gestores culturales al asociarse en redes locales, nacionales e internacionales; el surgimiento de programas de *formación universitaria* con reconocimiento del Estado; la constitución de la gestión cultural como campo interdisciplinario, pero también autónomo, de *debate académico*. Según el autor, cada una de estas direcciones es también una vía por la cual la gestión cultural podrá fortalecerse (Mariscal Orozco, 2015: 110-111). Al analizar estos elementos en el teatro tucumano, es evidente que la dimensión asociativa es la más sólida, en el armado de compañías, talleres, salas, círculos colaborativos y redes de cooperación entre territorios. Si, para el autor, la profesión implica que la actividad sea ejercida por quienes poseen “saberes y habilidades adquiridas y

¹⁴⁴ Zallo propone una interesante síntesis donde se enumeran los rasgos de la economía de la cultura y la comunicación –expresión que prefiere antes que ‘economía de la creatividad–, entre los que se destacan el valor intangible y simbólico de los productos, asociado a la firma o autoría como criterio de autenticidad y protección, la tendencia de los bienes a ser únicos e insustituibles, la implicación emocional y subjetiva del usuario o del consumidor, la gran variabilidad de los costes de producción, entre otros (Zallo, 2007).

¹⁴⁵ La Ley Nacional de Teatro no nombra en ningún sitio la categoría ‘profesional/profesionalización’, aunque sí prevé instancias que inciden en esta dimensión, como festivales, premios o formación técnica. En otros documentos del INT este eje aparece explícitamente, como en un catálogo de espectáculos de la Región NOA, donde Rodolfo Pacheco, entonces Representante Provincial de Jujuy, decía: “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 parte de nuestra tarea generar condiciones para que en nuestra región se desarrolle el oficio del teatro, para beneficio de los teatristas que lo ejercen y para beneficio de los ciudadanos que tienen derecho a ese consumo cultural. (...) El subsidio que se otorga desde el INT no genera profesión por sí solo, ayuda, colabora, etc. Pero no profesionaliza a los artistas. Diseñar estrategias para recuperar y generar público es soñar con profesionalizar las producciones, los actores, los directores, los dramaturgos, los técnicos”. (Pacheco, 2014: 7-8).

reconocidas a través de un programa de formación universitaria reconocida por el Estado” (Mariscal Orozco, 2015: 100), esta ponderación de la academia difícilmente pueda encontrar su parangón en el teatro. Como vimos en el capítulo anterior, lejos está la universidad de ofrecer una titulación que dé exclusividad a unos artistas sobre otros.

Distintos autores coincidieron en que una profesión se define centralmente por una técnica, saber o competencia que manejan con relativa exclusividad, por la que son oficialmente reconocidos como los únicos en poseerla. Abbott (1988) sintetiza que una profesión supone la existencia de un grupo ocupacional que maneja una habilidad “abstracta”, no meramente técnica, sino una competencia trasladable a diferentes marcos y desafíos. Si un profesional maneja una habilidad muy específica y supeditada a un contexto en particular, es probable que ésta desaparezca y sea absorbida por otra ocupación (Abbott, 1988: 8). Tal como anticipamos en el Capítulo anterior, la actuación no supone destrezas físicas o habilidades o técnicas como otras artes espectaculares, como la danza o la interpretación de un instrumento (Mauro, 2014). Más aún, técnicas como la actuación desde la “referencia” del taller de Prina y Medina, alentaba la apertura e ingreso a la actividad de personas que no requieren de largos procesos de socialización o formación, y menos aún credenciales. En consecuencia, ciertas formas de *expertise* del campo del teatro pueden incidir en la composición del mundo profesional de la actuación, abriendo la “jurisdicción profesional” (Abbott, 1988), ocasionando un peligro de sobre-oferta de trabajadores¹⁴⁶.

Otros autores reflexionaron sobre los aspectos económicos de las profesiones artísticas. Para Pierre-Michel Menger, los mercados laborales artísticos se caracterizan por trabajadores que son “proveedores monopólicos” de su propio trabajo. En este sentido, el alto grado de formación y habilidades de un artista, así como un principio de no-sustitución les da una ventaja frente a los empleadores. Sin embargo, el trabajo artístico termina operando como una competencia de monopolios “imperfectos”, en la medida que las posiciones monopólicas son temporarias, frágiles, imprevisibles y difícilmente se asemejen a otras economías de monopolios (Menger, 2001: 248). Por otra parte, el autor llama la atención sobre un censo

¹⁴⁶ El documental *Estrellas* (2007) de Federico León y Marcos Martínez reflexiona con agudeza sobre este problema, al abordar la tendencia del Nuevo Cine Argentino de trabajar con “no-actores”, o, sobre todo para representar a personas de los sectores populares (“actores portadores de cara de villeros”, según dice un personaje de la película). En el film, un miembro de la Asociación Argentina de Actores le recrimina al director Adrián Caetano el hecho de contratar “no-actores”, en lugar de profesionales que acumulan mucho más entrenamiento y experiencia, y que incluso están desocupados. Algunos trabajos criticaron estas formas de representar a los sectores populares. Una visión crítica del “contrato realista y naturalista” del cine de Adrián Caetano, Pablo Trapero y Lucrecia Martel puede encontrarse en el trabajo de Javier Palma (2008).

hecho en Francia para las décadas del '80 y '90 sobre cómo el mercado laboral de las artes del espectáculo se amplió –aumentó el número de trabajadores del arte disponibles– pero las contrataciones, los días trabajados y ganancias mantuvieron un crecimiento apenas sostenido. De este modo, en sintonía con lo apuntado por Zallo (2007), la tendencia es que la oferta de trabajo artístico supera ampliamente la demanda (Menger, 2001: 243), lo cual conduce a un escenario fuertemente competitivo. Por lo tanto, los artistas tienden a tener ingresos más variables a lo largo del tiempo y entre un artista y otro, y a obtener menos réditos económicos de su inversión educativa que en otras profesiones (Menger, 1999: 553).

En Argentina, desde hace tiempo los trabajos de Karina Mauro intervienen en los estudios sobre teatro enfocándose en las condiciones de precariedad laboral del circuito independiente¹⁴⁷. A diferencia de Menger, quien estudia los vaivenes macroeconómicos del sector, los trabajos de Mauro interesan especialmente porque examinan cómo la dimensión cultural e ideológica de la tradición del circuito incide en este problema. Mauro (2018a) indagó las huelgas de actores ocurridas entre 1919 y 1921, en un contexto de extrema precariedad laboral, donde los actores tenían larguísimas jornadas de varias funciones y magras ganancias, ya que la mayor parte del dinero iba para los empresarios y capocómicos cabeza de compañía. Cansados de esta situación, los actores fueron a huelga y la dirigencia gremial decidió formar elencos en cooperativas y presentar espectáculos en salas periféricas. Todo esto fue un completo fracaso por una simple razón: el público no asistió a verlos. Los actores famosos habían pactado con los empresarios y no formaban parte de los espectáculos. Las huelgas no dieron frutos y los actores tuvieron que regresar a sus compañías sin cumplir prácticamente nada de lo que habían reclamado (Mauro, 2018a: 40-41).

Según Mauro, los cooperativistas desconocieron de una regla básica del arte teatral: no da lo mismo que un personaje lo realice un actor u otro¹⁴⁸. De hecho, algunos balances de las huelgas fueron que el público “no había acompañado los reclamos”. Este será el primer germen de lo que diez años más tarde conducirá al Teatro del Pueblo, el cual propondrá una relación con el público de *apoyo* a la actividad, pero reñido con sus *afinidades*, haciendo de

¹⁴⁷ Karina Mauro coordinó varios trabajos sobre condiciones laborales en el teatro independiente y mundos artísticos. Pueden consultarse, entre otros, los *dossiers* bajo su dirección sobre trabajadores del espectáculo de Buenos Aires en la primera mitad del siglo XX (Mauro, 2018c), sobre arte y trabajo (Mauro; 2020a, 2020b) o un análisis de la situación laboral del sector durante la pandemia del Covid-19 (Mauro, 2020c).

¹⁴⁸ Thibault (2015) también analiza el problema de la *singularidad* de actores y actrices, y propone el concepto de “capital corporal”, una categoría que, en su mirada, supera los conceptos de “capital simbólico” de Bourdieu o de “monopolio” en Menger, al poner de relieve el carácter no transferible de una voz, una fisonomía corporal o un arco expresivo.

la actividad actoral una *militancia* y no un *trabajo* por el que se gana dinero. En consecuencia, para Mauro la cooperativa es, en gran medida, “el dispositivo que genera y avala la gratuidad y la precariedad del trabajo actoral”, al tiempo que promueve que esto no sea percibido como un problema (Mauro, 2018a: 39), naturalizando así una “subjetividad autoprecarizante” (Mauro: 2018b).

Por su parte, Bayardo (1997) analizó la reglamentación de cooperativas de 1968 de la Asociación Argentina de Actores, las cuales nunca fueron exitosas: ni lograron “pagar salarios, aportes o beneficios sociales” ni hubo empresarios interesados en invertir en ellas al no trabajar con fórmulas probadas (Bayardo, 1997: 68). Esto lleva a los artistas a depender exclusivamente de la recaudación del espectáculo. Además, las cooperativas ponen en pie de igualdad a los trabajadores escénicos y los de la labor técnica y de gestión –que, en un esquema tradicional, estarían a cargo del productor– exigiendo la rotación de roles y la aparición permanente de trabajos inesperados. Entonces, “el trabajo es un recurso de más amplia disponibilidad que el capital, y lo suplanta en todas aquellas ocasiones en que esto es posible”¹⁴⁹ (Bayardo, 1997: 72, 77).

En síntesis, la profesionalización en las artes y el teatro está sembrada de dificultades vinculadas a distintos ejes: la organización económica de la actividad, el modo en que los artistas se piensan a sí mismos y al público, cómo se define la particular *expertise* que el trabajo creador demanda de los artistas. A continuación, veremos cómo se juegan estos problemas en el teatro de Tucumán, donde la cuestión de la *profesión* está asociada sobre todo a cuatro dimensiones: la formación y *expertise técnica* que permitan cierta eficacia resolutive a la hora de afrontar trabajos; los tiempos de dedicación al teatro, caracterizados por la *frecuencia o intermitencia*; la *integración* en una *red* de teatristas que facilitaría el acceso a nuevos trabajos; la posibilidad de vivir del teatro, es decir, ganar suficiente *dinero*. Como señalamos antes, ya que las técnicas fueron discutidas en el capítulo anterior, en el presente capítulo se dedicará con mayor atención a las otras tres. Sin embargo, al final del capítulo, retomaremos la *expertise técnica* y la estética para elaborar una síntesis conclusiva

¹⁴⁹ “Los actores pagan por actuar” sintetizaba con pesar un funcionario de la Asociación Argentina de Actores (Bayardo, 1997: 159).

4.2 Dimensiones de la profesión teatral en Tucumán

4.2.1 Tiempos de dedicación: frecuencia, intermitencia y “doble vida”

En el trabajo de campo, fue habitual encontrarse con teatristas que se desempeñan con intermitencia en la actividad y poseen fuentes estables de trabajo por fuera del teatro. Más aún, en muchos casos llama la atención la desproporción entre el prestigio, es decir, el *capital simbólico acumulado* de un artista, y la *poca exclusividad profesional* que ostenta. Por poner un ejemplo simple, el hecho de ser premiados en un evento como la Fiesta Provincial del Teatro no conduce a los teatristas a abandonar trabajos no artísticos. David, un actor que apenas cruza los 30 años, se formó en los talleres de Reyes y de Romero, y nunca ingresó a la Carrera de Teatro de la UNT. Sin embargo, participó en al menos cuatro espectáculos y en dos oportunidades ganó la Fiesta Provincial del Teatro, lo que le permitió realizar giras por distintas provincias. Sin embargo, durante la semana su trabajo principal es como comerciante y hace tiempo que no se sube a un escenario. Esporádicamente, colabora en los talleres y realiza un programa de radio de forma vocacional. Al igual que David, muchas personas acceden a credenciales de reconocimiento, pero el teatro no es la actividad que mayor tiempo les insume.

Lahire¹⁵⁰ (2010) mostró que la no exclusividad, lejos de ser un desperfecto en la autonomía del campo, es un elemento muy habitual en los mundos artísticos. El autor muestra que la teoría de los campos de Bourdieu asume la autonomización y profesionalización de aquéllos casi como condiciones previas –por eso, en sus indagaciones, arroja luz exclusivamente en las elites competidoras, donde están Baudelaire, Flaubert o Manet– y realiza una reducción sociológica de los agentes a su inserción en el campo. Por el contrario, Lahire (2010) argumenta que los artistas tienen una “doble vida”: juegan en distintas esferas sociales al mismo tiempo, y la artística no es la principal. En el caso de la literatura, por ejemplo, el autor sugiere que se trata de un campo “derivativo” o “secundario”, y no “fundamental”, en la medida que muchos de sus miembros ingresan tardíamente, publican con intermitencia y la actividad artística no les toma más tiempo que otros quehaceres. En este sentido, señala que los artistas estudiados por Bourdieu, como Flaubert, quien tenía

¹⁵⁰ Doctorado con una investigación sobre el fracaso escolar en el nivel primario –en evidente contraste con Bourdieu, interesado en las trayectorias exitosas–, Lahire construyó una vasta obra en sociología de la cultura, sobre todo en los campos de la lectura y la alfabetización. Entre sus aportes a la teoría sociológica, elaboró una síntesis propia inscripta en el pluralismo sociológico, donde discutió la unicidad del actor asumida por el concepto de *habitus* (Lahire, 2004 [1998]). Además, coordinó un volumen que se encargó de elaborar un balance y revisar críticamente la herencia de Bourdieu (Lahire, 2005).

suficiente dinero y podía escribir a tiempo completo, son casos aislados. En consecuencia, sugiere que la noción de un “*habitus* profesional” quizás valga sólo para este tipo de casos, donde un actor interviene permanentemente en las dinámicas del campo (Lahire, 2010).

Muchos artistas de teatro en Tucumán se caracterizan por esta “doble vida”, incluso habiendo alcanzado reconocimientos. Esto supone un importante desafío al momento de medir el volumen de la actividad y los perfiles de las personas involucradas. En el contexto del aislamiento por la pandemia de Covid-19, el SINCA realizó una encuesta auto-administrada y voluntaria de artistas en todo el país, sobre la cual cabe preguntarse “cuánta gente que no se considera trabajador/a de las artes no respondió la encuesta porque no se sintió interpelada”, según indicó Karina Mauro (2020c) en su análisis del sondeo. La autora señalaba los límites de utilizar una estrategia “identitaria”, según la cual el teatrista debe incluirse a sí mismo en el campo profesional, cuando justamente este eje es especialmente problemático en la actividad (Mauro, 2020c). En consecuencia, la cuestión de la frecuencia y los tiempos de dedicación invoca el problema sobre cuáles son las *fronteras* del campo, quiénes están dentro o fuera de él y mediante qué *acciones* lo hacen.

En el teatro de Tucumán, los gestos de mostrarse como “no profesionales” exceden el hecho de tener o no un trabajo por fuera. El carácter no profesional es, de por sí, una forma de posicionarse simbólicamente en la actividad. En una entrevista realizada en un blog, una docente de la Carrera de Teatro de la UNT decía “soy teatrera”, como si su vínculo con la actividad fuera por afinidad, en lugar de decir “soy teatrista” o docente, y subrayar su adscripción profesional. Del mismo modo, un director de unos treinta años que también se desempeña como docente en la UNT y como director en el circuito independiente publicaba en su Facebook un *flyer* de unos años atrás, en el que convocaba a un taller de teatro. “De cuando *me hacía* el tallerista” era la frase que con ironizaba el posteo. En este caso, pasar de ser un joven director a un tallerista es un camino hacia la exclusividad profesional y mayor frecuencia en la dedicación a la actividad que se juzga como falso o poco franco con los demás, como un “hacerse de”. Estas intervenciones son significativas en la medida que revelan que *mostrarse fuera del campo* o como un *no profesional* puede redundar en *prestigio* dentro del mismo¹⁵¹. Por definición, el campo incluye también a estos artistas, que declaran

¹⁵¹ También Ricardo Bartís señalaba que, para él, dictar clases siempre fue una “excusa” para sostener el espacio de trabajo y lograr “cierta independencia, cierto margen de no *profesionalizarnos*, digamos, en el sentido de otra manera de producir, de pensar lo teatral”. En este caso, lo profesional se asimila a lo *industrial o comercial*, como reñido con el mundo artístico. (Rumbo SurTV “RICARDO BARTÍS. El Sportivo Teatral”. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=VP2PcVusgA>).

estar “fuera” de él. En el Capítulo 5, veremos que los Premios Artea son un importante escenario donde se juega la tensión entre profesionales y no profesionales.

Distintos casos revelan que no es necesario ingresar tempranamente al teatro tucumano o dedicarse a él a tiempo completo para obtener reconocimientos e integrarse en redes de trabajo¹⁵². Un caso emblemático es el de Liliana Juárez, la actriz de teatro que luego protagonizó, junto a Sergio Prina, tres películas¹⁵³ que serían exitosas en el circuito internacional y nacional. Juárez no comenzó su formación de teatro en la juventud, sino mucho más adelante, después de un divorcio tras el cual hizo un cambio de vida, según cuenta en una entrevista en un canal de televisión. Sus dos primeras películas participaron del Festival de Cannes y luego obtuvo premios en otros festivales. Sin embargo, la actuación no es el trabajo que más tiempo semanal le demanda, sino que es empleada en la Dirección General de Rentas de la Provincia de Tucumán. Cuando un medio local la entrevistó en su lugar de trabajo, ella señaló que este espacio le permitía “alimentarse” de quienes asisten “porque son personajes que sirven para tu creación, en cuanto al vestuario, una forma de hablar (...) sacás mucho lunfardo, el ‘meta’, o ‘m’ijita’, o ‘teneme paciencia, papá’ son como los clásicos de nosotros”¹⁵⁴.

En consecuencia, la no exclusividad e intermitencia en la actividad pueden incluso redundar en novedades para el trabajo creador. En esta clave pueden entenderse las escenas comentadas en el Capítulo 3 sobre el taller de Prina y Medina, donde un actor como Coqui cobraba interés del público por mostrarse como una persona común y ajena al mundo del arte. Lo mismo ocurría con el muchacho que cuidaba caballos, donde un director se sentía atraído justamente por aquello que nada tenía que ver con la *expertise* actoral. En este sentido, traer elementos clasificados como de “afuera” del campo puede ser exitoso en las instancias de reconocimiento. Al mismo tiempo, otras corrientes estéticas tienen mayor afinidad con

¹⁵² Esta es la diferencia básica entre la actuación y otras artes interpretativas, como la interpretación de un instrumento musical, o la danza, donde el inicio temprano es prácticamente obligatorio, ya que las técnicas de ejecución del instrumento o los movimientos corporales implican habilidades tan localizadas –garganta, labios, muñeca, dedos, piernas- y depuradas que, si no se adquieren en los primeros años, luego será difícil hacerlo. En contraste, la actuación no supone técnicas precisas, ya que sus acciones no se diferencian sustantivamente de la acción cotidiana (Mauro, 2014).

¹⁵³ *Los dueños* (2013) de Agustín Toscano y Ezequiel Radusky, *El motoarreatador* (2018) de Agustín Toscano y *Planta permanente* (2020) de Ezequiel Radusky. Todas están disponibles en el sitio web Cine.ar.

¹⁵⁴ “Lili, la actriz internacional que trabaja en Rentas” (https://www.youtube.com/watch?v=GlvAb_urkLM&t=354s). Uno de los rasgos centrales de la actuación de Juárez es la variedad de habla tucumana. En la nota periodística nombrada, hay aún otro pintoresquismo, que es el de la burocracia estatal. Lo interesante es que la crítica cinematográfica tucumana pocas veces señala estos aspectos, cuidándose bien de que no encuadrar las películas como una simple exportación de pintoresquismo.

actores y actrices entrenados en prácticas específicas, que hacen uso de destrezas exclusivas del arte teatral y que exigen entrenamiento: el fraseo automático del surrealismo, las formas corporales no habituales de la antropología teatral, la entrega física que roza el riesgo, la violencia y hasta puede cruzar los límites de la moralidad cotidiana¹⁵⁵, o bien las técnicas para teatro musical que exigen la integración fluida de canto, baile y actuación. En los espectáculos adscriptos a estas corrientes, es más común la presencia de artistas que aspiran a la permanencia y exclusividad dentro de la actividad teatral.

Ahora bien, sería erróneo interpretar que quienes hacen teatro de forma *intermitente* traen elementos de *afuera*, y que, en paralelo, quienes tienen gran *permanencia* en el arte teatral trabajan con estéticas que se inscriben estrictamente a las *tradiciones*. No existe tal correspondencia, y un ejemplo evidente es el taller de Medina y Prina, que ponen en juego un acto de permanencia al crear un taller, pero apuestan a una estética que recupera elementos que provienen de un “afuera” del campo, además de alentar el desempeño actoral desde la “referencia” sin contar con largos periodos de socialización en la actividad.

4.2.2 Integración en redes de trabajo

Muchos actores y actrices que transitaron la Carrera de la UNT coinciden en que es posible, en pocos años, aún sin egresar, entrar en una red donde es fácil ser convocado para un trabajo. Santiago, un actor de unos treinta años, recuerda ese momento de su trayectoria, cuando había avanzado varios años en la Carrera, como una “vorágine” donde le llegaban ofertas de compañeros y también de docentes. “Al principio, hacés *porque alguien te llama* – señalaba– No sé si al principio todo lo *decidís*”. En las narrativas que los artistas realizan sobre sus carreras, es evidente que sumarse a un trabajo puede ser un fin en sí mismo, pero sobre todo es contemplado como una oportunidad para estar en cartel y ser visto –de hecho, es muy común explicar un reclutamiento porque “te vieron” en un espectáculo– y expandir así la propia red, haciendo contactos con nuevos teatristas. Como señalamos en el Capítulo 3, la Carrera de la UNT es la principal instancia para la construcción de estos lazos, al entrar en contacto con una variedad de docentes y teatristas de distintas generaciones. Ingresar a la carrera es una apuesta mucho más eficaz para integrarse en redes laborales que los talleres independientes, que ofrecen un número menor de contactos y, además, muchas veces accionan *en contra* de la integración, adoptando posiciones agonísticas frente a otros grupos.

¹⁵⁵ Sobre todo, las obras de Manojó de calles presentaban acciones de este tipo: una actriz que se orina en escena, desnudos, actos sexuales, un actor que se ahorcaba con una soga.

Matías, un actor y director de 33 años nombrado en el Capítulo 2, explicaba su proyecto anual al momento de la entrevista enfatizando justamente la *cantidad* de trabajos a la que aspiraba: “Este año, dije, voy a tratar de hacer lo mayor posible a nivel obra, trabajo, renombre, *lo que sea*, para, como quien dice, vas armando cosas para el currículum y experiencia”.

El hecho de que el actor o la actriz se den a conocer puede conducirlos a un estado de permanente reclutamiento, lo cual es visto tanto como algo favorable para las carreras artísticas, como una fuente de padecimientos. “Tuve miles de conversaciones con amigos actores que terminaron en obras que eran una porquería, queriéndose morir tres días antes del estreno”, explicaba un joven director y dramaturgo que no cruza los 25 años, quien, por el rubro que había elegido para sí, se sentía por fuera de esta condición típica de quienes se dedican a la actuación. “¡Eso es porque no quisiste estar fuera de cartel por dos meses!” les decía él. “Los pibes están desesperados por *poner la carucha*, por actuar, por estar ahí”¹⁵⁶. En paralelo, otra actriz, al recordar una obra que le había disgustado muchísimo cuando fue como espectadora, consideraba que no podía responsabilizarse a los actores por la puesta “¡Es que los actores queremos actuar!”. Entonces, el camino hacia una integración laboral puede ser frenética y volverse incluso incontrolable para el actor o la actriz, algo que quienes buscan dedicarse a la dirección no experimentan.

La integración podrá asegurar también una temporada en cartelera, ya que los pares podrán hacer las veces de público y garantizar semana a semana al menos una porción del aforo. Aunque dicha preponderancia de colegas sea un motivo de fastidio, en tanto pone en evidencia la poca apertura del circuito independiente hacia “afuera” de la actividad, la integración es una buena estrategia para atraer espectadores colegas. A su vez, la integración laboral implica lazos estrechos de amistad, especialmente importantes en el campo del teatro. Andrea¹⁵⁷, una actriz con decenas de obras en su haber aún sin haber cruzado los 30 años, definía así a las personas con las que compartió sus primeros años de formación y producción:

“Son los mejores amigos de mi vida, mis hermanos, son parte esencial de mi vida, porque poder compartir escenario con una persona no es lo mismo que compartir una oficina, estás compartiendo el chivo, la sangre, el calor corporal, la saliva, compartís cosas que no las compartís con otros” (Andrea, 28 años, actriz. Entrevista con el autor)

¹⁵⁶ También Díaz (2020) recogía un testimonio de una actriz que decía que, si no estaba actuando, tenía la sensación de que dejaba de ser actriz. En este sentido, estar en actividad —ya sean ensayos, formación, funciones— cobra una relevancia mucho mayor frente a la eventual ganancia de dinero.

¹⁵⁷ En el Capítulo 7 analizaremos en profundidad la trayectoria de Andrea.

En consecuencia, la integración en la profesión teatral no implica únicamente el afianzamiento de redes *laborales*, sino también la inmersión en un entorno afectivo¹⁵⁸. En este sentido, la definición de Becker (2008) de las artes como trabajo *colectivo* es aún más notoria para el ámbito del teatro, donde los largos tiempos de ensayo no remunerados conduce a los artistas a pasar mucho tiempo juntos y establecer lazos de amistad. Más aún, esta integración implica la inmersión en un mundo *bohemio*, por fuera de los esquemas del mundo del trabajo y los horarios de la ciudad burguesa, según definía Ansolabehere (2019). “Me pasé la adolescencia metido en la Paul Groussac, que es donde iban todos mis amigos, viendo obras gratis y fumando porro”. Así definía un joven director sus primeros años con el teatro, evidenciando que la bohemia no ocurre sólo en las salas independientes, sino también en el espacio principal de la Carrera de Teatro de la UNT.

Los lazos de amistad en mundos artísticos fueron relevados también por Tufro (2011) en su estudio sobre músicos de rock en el Área Metropolitana de Buenos Aires. En este caso, los artistas referían negativamente al “amiguismo”, al que entendían como un problema del circuito, ya que, por no haber convocatorias abiertas, la sensación de “circuito cerrado” conducía a que el capital social de las amistades fuera la vía principal para acceder a espacios donde tocar. Los músicos se referían sobre todo a las amistades que las bandas podían tener con empresarios de espacios nocturnos y discográficas. En contraste, en el teatro tucumano, las amistades son percibidas positivamente porque refieren a relaciones más simétricas entre artistas que mantiene el circuito relativamente abierto en el momento inicial de una carrera. En el Capítulo 7, veremos que la preponderancia de las amistades también puede conducir a clausurar la carrera de quien se encuentra en un momento intermedio. Al igual que en los músicos de rock, el valor del capital social en el teatro tucumano es también un importante indicador de la ausencia de convocatorias formalizadas. Como anticipamos en el Capítulo 2 al analizar las primeras experiencias de Daniel, los teatristas tienen dificultades para atraer público por fuera de su círculo familiar sin eventos, programaciones de salas o convocatorias que operen de intermediarias.

Mientras el cultivo de redes de trabajo en ocasiones ocurre de forma frenética, como una “vorágine”, en otros casos no opera en dirección a “todos” los miembros de la actividad,

¹⁵⁸ La relación entre afectividad y trabajo corporal en el teatro independiente fue especialmente trabajada por Del Mármol (2016) en la ciudad de La Plata. Sin embargo, la amistad también puede ocasionarle dificultades al trabajo creador: “Es difícil laburar con amigos, porque se boludea mucho, y los límites son poco claros” señalaba la propia Andrea al recordar una obra en la que trabajó, que “era una muy pedorra, pero yo me divertí mucho haciéndola (...) porque la hice con amigos”.

sino que establece lazos con un reducido número de artistas. En lugar de una integración en todas las direcciones, muchos apuestan por un solo “círculo colaborativo” (Farrell, 2001)¹⁵⁹, un grupo de personas que dan sentido e intensifican el vínculo afectivo con la actividad teatral. Con este círculo, se acuerda una mirada innovadora y un lenguaje común para intervenir en el campo, lo que le permite a los artistas creer que su trabajo creador es “indisputable” y mucho más que un simple pasatiempo (Farrell, 2001: 7-10). Un actor relataba que la forma en que conoció al primer director que tuvo en una obra fue “charlando... en el discurso vos te vas dando cuenta, la forma de hablar, a qué tiene acceso, la lectura, la teatralidad”. Estos círculos completan la socialización en el campo, ya que dentro de ellos se negocia a qué figuras de autoridad desacralizar, qué cosas pueden decirse frente a quién, permitiendo un mapeo colaborativo de las coaliciones políticas dentro de la actividad (Farrell, 2001: 11-14). Estos círculos implican instancias de relativa *integración*, pero especialmente de *hermetismo* hacia quienes no pertenecen a un grupo. Mientras muchos apuntan a la apertura para sus carreras, otros directores trabajan siempre con los teatristas que pertenecen a su propio círculo colaborativo, como si la convicción sobre un lenguaje estético fuera la premisa básica para el trabajo, tendiendo más al *aislamiento* del grupo que a la *integración*.

Entre las actividades tendientes a ampliar y fortalecer las redes profesionales, los festivales o premios ocupan un importante lugar, como ser la asistencia a los Premios Artea –de los cuales hablaremos en el próximo capítulo– o la participación en la Fiesta Provincial del Teatro. Con respecto a los Artea¹⁶⁰, “muchos la toman así” explicaba Matías: “Dicen ‘yo pago la entrada y me importa un carajo ser nominado (...), yo voy a comer, a tomar y a encontrarme con un montón de otros colegas con los que nos vamos a cagar de risa y a pasarla bien”. Por su parte, otro actor que aún no cruza los treinta años recordaba especialmente la ocasión en que realizó una función en la Fiesta Provincial del Teatro y fue una oportunidad para que sus compañeros de la universidad estuvieran allí, llenando incluso los pasillos de acceso a la sala. Los festivales son así una importante instancia de *integración* a la actividad. En contraste, quienes cultivan su práctica desde un círculo colaborativo hermético tienden a no participar de estas premiaciones.

¹⁵⁹ El libro de Farrell (2001) indaga las relaciones entre trabajo creativo y amistad, entendidas bajo el concepto de “círculos colaborativos”. En este volumen, el autor analiza los círculos de amistad de Sigmund Freud, J. R. R. Tolkien, C. S. Lewis o Joseph Conrad, entre otros, y cómo estos lazos alentaron determinadas formas de trabajo creador.

¹⁶⁰ Los artistas de teatro en Tucumán les llaman directamente “los Artea” a esta premiación.

4.2.3 El dinero: vivir del teatro

Según anticipamos, distintos enfoques analizaron la precariedad laboral en el campo del teatro, lo cual corresponde tanto a condicionamientos económicos de larga data en la actividad como a concepciones que los artistas tienen sobre su propio trabajo creador, que implican una “subjetividad autoprecarizante” (Mauro: 2018b). En un análisis cualitativo sobre la autopercepción laboral de los teatristas en La Plata, se indicaba que la práctica artística *es un trabajo* en tanto existe una ley que así lo dicta, por más que para algunos teatristas la actividad no sea experimentada o encuadrada bajo esta categoría. El análisis calificaba de “románticos” aquellos juicios emitidos por los artistas que expresaban un vínculo afectivo con la actividad, un placer por lo colectivo o subrayaban positivamente el carácter anti-capitalista o de libertad creativa del teatro (Díaz, 2020: 2, 13). Ahora bien, cabe subrayar que el teatro sólo puede asumirse como un trabajo en tanto estrategia analítica, pero no deducir que para todos los artistas el teatro es o debería ser *significado* como un trabajo. En consecuencia, no sería correcto argumentar que quienes no se dan cuenta de ello estarían en un estado de confusión o de ensoñación “romántica”.

Una estrategia atinada para analizar el problema del dinero es observar cuáles son las negociaciones que los artistas realizan frente a la cultura independiente de la que son parte. En términos de Reed (2019), la profesión artística puede entenderse como una forma cultural *mediadora*, en la cual se ponen a jugar los deseos de las personas, y no como *la* cultura *constitutiva* que los agentes replican (Reed, 2019: 36-37)¹⁶¹. Para saldar estos límites, Ortner (2016) propone un extenso recorrido sobre cómo las ciencias sociales repusieron al sujeto mediante el concepto de *agencia*, entendida “no como una voluntad originaria o natural, sino que adopta deseos e intenciones específicos dentro de una matriz de *subjetividad* de sentimientos, pensamientos y significados culturalmente constituidos”, una subjetividad que a veces se entiende en un sentido psicológico y otras para referir a formaciones culturales de gran escala. Todos los sujetos, continúa, tienen algún grado de *reflexividad* sobre sí mismos y postulan miradas sobre cuáles son sus circunstancias (Ortner, 2016: 131).

¹⁶¹ El autor señala que son las corrientes postestructuralistas las que sostienen esta versión de cultura, donde los sujetos *son* la cultura que ejecutan (Reed, 2019). Al respecto, ya Williams advertía que “ningún modo de producción y por lo tanto ningún orden social dominante (...) jamás en realidad incluye o agota toda la práctica humana, toda la energía humana y toda la intención humana” (Williams, 2009: 166). De todas formas, cabe señalar que es de especial interés la puesta al día sobre la vigencia del postestructuralismo para la sociología de la cultura propuesta por Decoteau (2019), quien desarrolla, por ejemplo, las sospechas que esta corriente presenta ante la predominancia de los estudios sobre agencia, una categoría con la cual Judith Butler se mostrará especialmente crítica.

Si recordamos el caso de los estudiantes de Reyes, analizado en el Capítulo anterior, es notable que el ingreso a un taller de teatro durante la adolescencia le permite a alguien de los sectores medios quebrar con la escuela y con el núcleo familiar¹⁶² e iniciarse al mismo tiempo en una cultura con nuevos códigos. “Para mí fue un descubrimiento poder vincularme con gente mucho más grande” decía una actriz que entró a los quince años. Otro enfatizaba sobre todo el sentirse “maravillado” en el taller de Reyes por las luces, la música, las sillas frente al escenario, elementos emocionales mucho más importantes que las eventuales ganancias de dinero en un futuro. Efectivamente, no parece existir relación entre las instancias de formación –oficiales o no formales- y el mercado laboral (Mauro, 2018b: 121), simplemente porque, cuando las personas ingresan como estudiantes, son mucho más importantes el placer, cierto éxtasis del hacer funciones, la intensificación de los vínculos intersubjetivos, incluso la sensación de estar llevando adelante una empresa de transformación política. Estas expresiones de adhesión a la actividad son las más comunes y, en contraste, la preocupación por el dinero aparece en momentos posteriores y en marcos particulares de una carrera.

Daniel, un dramaturgo que cruzó los cuarenta años, con varias obras y premios en su haber, es quien narraba al comienzo de esta tesis su tránsito desde un público familiar en la iglesia evangélica a un teatro de mayor capacidad con público desconocido. Su devenir hacia las salas grandes, según decíamos, así como el humor de sus puestas, lo distanciaban de las formas habituales del circuito independiente tucumano. Con el correr de los años, Daniel aprendió a ganar dinero con la actividad, aunque sin abandonar una sensación ambigua hacia estas tareas que raramente menciona en público. Por ejemplo, un colegio religioso le encargó escribir el guion para un documental sobre un santo católico, o tuvo que realizar, en varias ocasiones, el guion de la muestra final de una academia infantil de danza clásica. “Es muy mercenario lo mío”, dice con cierta vergüenza. Sin embargo, él mismo advierte que estas tareas “mercenarias” le exigen poner en juego una habilidad como dramaturgo que casi nadie tiene en Tucumán, una *expertise* de la que tiene un relativo monopolio, en términos de Menger (2001). Uno de los trabajos más insólitos quizás fue el que hizo para dos músicos. “Ellos

¹⁶² A modo de contraste, distintos estudios sobre sectores populares muestran que iniciarse en nuevos consumos y prácticas culturales no supone una ruptura con el núcleo familiar, sino que, al contrario, son lazos ponderados para asistir y permanecer en estos espacios. Merklen (2016) analiza especialmente este asunto al comparar las iglesias evangélicas y las bibliotecas populares en barrios populares del cordón parisino, dos espacios cuya diferencia central es admitir o no niños y niñas a cargo de las mujeres que asisten, lo cual conduce a que las primeras estén siempre repletas. También Pansera (2021), en su estudio sobre la Casa de la Cultura en la Villa 21 de Barracas, muestra que los lazos familiares son imprescindibles para que algunas mujeres se sumen a los talleres de baile y costura. Por el contrario, en los sectores medios, la iniciación en una práctica artística muchas veces supone una ruptura con el grupo familiar.

cantan muy bien, pero la cagaban cuando querían hablar entre canción y canción, se trababan”. Entonces, los músicos contrataron a Daniel para “guionar” sus conversaciones informales sobre el escenario y les enseñó cómo contarlas con espontaneidad. “Usé un par de anécdotas que tenían ellos y les inventé otras. Les guioné eso, hicimos un pequeño laburo de dirección. Una noche tenían una tocada en Buenos Aires y me mandaron un mensaje diciendo que la gente se había reído mucho. Muy loco”, explicaba Daniel sorprendido.

Es notorio que las actividades con rédito *económico* no tengan un rédito *simbólico* simétrico. Que su nombre aparezca en los trabajos “mercenarios” no suma a su prestigio en el campo profesional del teatro. Más aún, en el trabajo para los músicos ni siquiera aparecerá su nombre como autor de las anécdotas. En este caso, los trabajos “mercenarios” sirven para ganar dinero, pero también para afianzarse en la escritura como una profesión permanente, una dedicación completa a la profesión que destaca positivamente. “Yo sacaba la cuenta... Hace fácil diez años que todos los días estoy escribiendo algo, todos los días”. Efectivamente, su caso es extraño porque casi no hay otros dramaturgos dedicados de forma permanente a ese rubro. Además, su entrenamiento en el armado de tramas narrativas tradicionales, como un enigma que se resuelve en el final, menos ligado a formas de vanguardia o experimentales, también lo acerca a la creación de guiones por encargo. Por otra parte, él mismo, durante la conversación, ejemplificaba procedimientos del humor cuyo funcionamiento conoce prácticamente de memoria. En este sentido, sin duda notamos una *expertise* técnica que otros no tienen, que le permite armar una “jurisdicción” propia, en términos de Abbott (1988), con un saber experto trasladable de un marco de acción a otro.

A diferencia del escaso número de dramaturgos, hay una gran cantidad de actores y actrices que cuentan con otra *expertise* técnica que se juega en otros contextos. Actualmente, Santiago parece haber resuelto el problema de ganar dinero con el teatro. Sin embargo, subraya, fue una decisión que tuvo que tomar a consciencia. Durante sus primeros años en la UNT, se había sumado a un elenco que hacía obras para colegios, una actividad con la que ganaba mucho dinero –“como cuatrocientos pesos de hace diez años por día”. Luego aparecieron nuevas propuestas que le permitían estar todo el tiempo en actividad, logrando un alto grado de integración en distintos grupos tucumanos, pero haciendo trabajos de medio tiempo, como la venta de artículos de limpieza o como cadete en la empresa de un amigo. “¡Y ya no tenés 18, tenés casi 25 y te querés ir a vivir solo!”, mencionaba. En ese momento, tuvo una conversación con un teatrista mayor que él, quien le sugirió dos tareas a las que hoy se dedica: trabajar como docente –consiguió trabajo como tal en un organismo municipal- y

prepararse para ingresar al Teatro Estable, donde los actores cobran un salario mensual. En este caso, el dinero aparece como una preocupación tardía en su carrera, cuando el teatrista sale de una etapa *inicial* y comienza a transitar un momento *intermedio* de su trayecto. Las ganancias con el teatro escolar parecen haber sido sólo un golpe de suerte, que luego no podrá reeditar. Preocuparse por el dinero significó para él abandonar la “vorágine” de las obras del circuito independiente, dedicarse a la docencia contratado por un municipio y prepararse para ingresar, finalmente, en el Teatro Estable.

Durante el trabajo de campo, en una ocasión pauté para reunirme con dos actrices, quienes me dijeron que fuera directamente a un centro cultural donde iban a hacer un pequeño trabajo, y luego podríamos conversar en un bar. También en este caso eran actrices que buscaban ganar dinero actuando por fuera del circuito independiente. Llegué al lugar y subí una escalera hasta dar con la sala, afuera de la cual había una mesa, con un mantel, café, galletas y pilas de libros titulados “Corriendo tras los sueños”, “Entretejiendo voces”, “Poemas, relatos y reflexiones”, “Presencia de mujer”, todos volúmenes escritos en el taller literario vocacional del programa para adultos mayores de la UNT. Se trataba de la presentación de un programa de literatura *amateur*, vinculado al arte como terapia, muy distinto de las búsquedas del circuito experimental. Las actrices debían hacer un pequeño número en la presentación de los libros y cobrarían por ese trabajo.

En un pasillo al costado, las actrices se frotaban la espalda contra la pared y repetían textos inconexos, activando el cuerpo y la voz para entrar a actuar. Cuando me vieron, comenzaron a reírse a carcajadas y me pidieron que me alejara, porque, de lo contrario, podían tentarse más de lo que estaban y arruinar el número. Tampoco querían que yo entrase a la sala a ver la escena, ya que les daba vergüenza. Unos días atrás, las habían llamado por teléfono para ofrecerles ese trabajo, por el cual le pagarían mil pesos¹⁶³ a cada una. Era notoria la distancia estética entre el espacio donde estaban por actuar y el teatro que de verdad les interesaba. Este trabajo suponía superar la vergüenza y correr riesgos, como reírse en escena. Incluso una actriz del Teatro Estable, cuyo trabajo se caracteriza por su permanente aparición en los escenarios, también señalaba problemáticamente aquellas puestas donde no le gustaba en absoluto lo que le tocaba hacer. “Hay veces que uno siente ‘Yo no estoy bien acá, ¡No estoy bien! Por lo menos voy a estar digna’”, indicando pequeñas acciones que pueden hacerse para mitigar un desempeño que, de por sí, puede ser vergonzante.

¹⁶³ 22 US\$ al cambio del momento.

Tanto estas actrices, como Santiago y Daniel, son casos de teatristas que eligen ganar dinero con el teatro. Para ganar dinero, deben *salir* del circuito independiente. Ni siquiera Santiago, que se desempeñará como docente, arma un taller dentro del circuito, sino como contratado por un municipio. Por otra parte, sólo el dramaturgo maneja algún tipo de “monopolio”, en términos de Menger, en la medida que pone a jugar una habilidad que pocos en el campo poseen, el armado de una trama narrativa y de escena de humor que luzcan espontáneos. En cambio, en el campo de la actuación, sólo los famosos, los humoristas conocidos –que podemos asimilar a los capocómicos-, poseen un monopolio y tienen ese carácter de insustituibles indicado por Menger (2001). En una ciudad sin industrias culturales y oportunidades de reconocimiento masivo, difícilmente haya un plantel de actores y actrices con estas características.

Es posible preguntarse, entonces, qué rol tiene el dinero dentro del circuito experimental-independiente tucumano, en sintonía con la propuesta de Zelizer y la indagación del sentido social del dinero¹⁶⁴. Para indagar el sentido del dinero que proviene del público, podemos observar un cartel presente en una función del 2018. Al ingresar a la sala, el espectador se encontraba con el siguiente letrero: “El teatro es un trabajo, un trabajo calificado. Los amigos apoyan el trabajo de los amigos. Por ello pagan entradas sin especular ni solicitar entradas de favor ni descuentos. Apoye el teatro independiente en crisis. Pague su entrada y disfrute este maravilloso arte”.

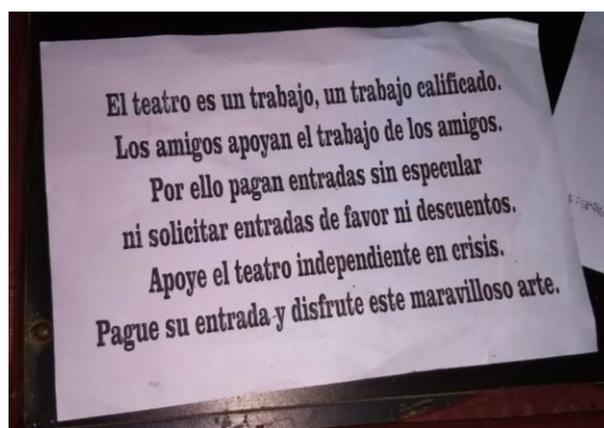


Foto 14: Mensaje a los espectadores. Foto tomada por el autor. Sala *La Gloriosa*. Julio de 2019.

¹⁶⁴ Viviana Zelizer abrió una innovadora agenda de investigación al distanciarse de las perspectivas clásicas que entendían que el dinero despersonaliza los vínculos sociales. Por el contrario, la moneda les permite a las personas interpretar “sus complicados y caóticos vínculos sociales” y dar significado a distintos tipos de interacción (Zelizer, 2011: 261). En el ámbito local, Wilkis (2018) coordinó un volumen en esta dirección, donde distintos autores se preguntan por el sentido social del dinero en el psicoanálisis, el mercado inmobiliario, la prostitución, los sueldos militares o las galerías de arte, entre otros.

Si contemplamos que el rol del público “no preexiste”, sino que se engendra *en* el encuentro con la oferta cultural, donde se crea un “contrato” situado entre espectadores y artistas (Rosas Mantecón, 2009: 178-179), ¿Cuál es, entonces, el “contrato” que se propone desde este cartel en función del dinero? Se propone que la relación del público hacia los artistas es de “apoyo”, donde se asume incluso que pertenecen a un círculo íntimo –se habla de “amigos” – y el dinero de la transacción no es parte de un vínculo comercial, sino de un imperativo moral de ayudar al teatro. Como indica Mauro (2018a), el sentido *militante* obtura el sentido *laboral* de la actividad. Es decir, para el espectador ingresar a ver teatro equivale ingresar a un contexto cultural con códigos no comerciales¹⁶⁵.

4.3 La profesionalización según las fronteras del campo

A lo largo del presente capítulo, recorrimos distintos elementos vinculados con la profesionalización dentro de la actividad: la *expertise* técnica y el conocimiento de las tradiciones teatrales, en contraposición con el gesto de importar elementos desde afuera del campo; la integración en una red de teatristas o un relativo aislamiento; la frecuencia y los tiempos de dedicación, que pueden tender a la permanencia y la exclusividad, o a la intermitencia y a la “doble vida” de los artistas; la obtención de dinero a cambio de trabajos ligados al teatro. A continuación, presentamos una tabla con el objetivo de sintetizar los argumentos del capítulo, tensionando la práctica teatral en dos direcciones, según los artistas busquen ubicarse dentro del campo, o mostrarse como si estuvieran “afuera” de él.

Tabla 3: La profesionalización según las fronteras del campo

	Hacia adentro del campo	Hacia afuera del campo
Técnicas y estética de la producción	Inscripción en tradiciones reconocidas del campo (teatro musical, antropología teatral, etc.). Formación académica intensa.	Producir innovaciones mediante el ingreso de elementos provenientes de afuera del campo. Tallerismo.
Frecuencia	Participación <i>permanente</i> en la actividad. Realización de varios	Participación <i>intermitente</i> en la actividad. Mayor <i>selectividad</i> en los trabajos. Ponderación de la <i>autoría</i>

¹⁶⁵ Cabe indicar que tres testimonios de importantes teatristas mayores de 60 años coinciden en la misma afirmación: en los '80 sí se podía ganar dinero con el teatro. Esto parece vincularse con que había salas más grandes, con una dedicación más intensa de las compañías al teatro para escuelas e infantil, o porque el Teatro Estable de la Provincia contrataba actores permanentemente. La aparición de la Carrera de la UNT, su tendencia a la experimentalidad y el fortalecimiento de una bohemia probablemente se relaciona con la escasez de espectadores en las salas pequeñas. A esto, se suma la proliferación de ofertas de consumo cultural en casa, habilitadas por internet y las plataformas virtuales de contenidos audiovisuales.

	espectáculos en simultáneo y en lo sucesivo. Dedicación exclusiva.	<i>artística</i> sobre la continuidad laboral. Artistas con “doble vida”
Redes de trabajo	<i>Integración</i> en redes de trabajo Asistencia a festivales.	Aislamiento. Ponderación de <i>círculos colaborativos</i> exclusivos.
Dinero	El sustento principal proviene <i>del teatro o actividades próximas a él</i> , (docencia, la creación de espectáculos no vinculados a la autoría artística personal)	El sustento principal proviene de <i>actividades exteriores al mundo del arte</i> (administración, comercio, empleo público).

Más que ubicar a un *teatrista* dentro de un cuadrante, consideramos que son sus *acciones* las que pueden analizarse mediante esta grilla. Daniel, el artista que analizamos en el Capítulo 2 y en éste, se formó en dramaturgia más desde el aislamiento que desde la integración: abandonó la carrera de la UNT a los pocos meses y nunca fue a un taller. La tarea misma de escritura dramática, explica, le requirió un trabajo solitario. Sólo tardíamente dictó algunos cursos, ya que no le interesó constituirse en maestro de taller. Desde el 2019, Daniel organiza “salas de escape”, un juego en donde un grupo es encerrado en una habitación y debe resolver enigmas para poder salir. Al mismo tiempo, es de los pocos que gana dinero mediante su *expertise* teatral y destaca el hecho de que, desde hace años, no pasa un día sin estar dedicado en algún proyecto de escritura teatral. En su caso, en cuanto a dinero y frecuencia, está “dentro” del campo, mientras que su formación y su dedicación a armar salas de escape, un dispositivo más emparentado con la cultura *gamer* que con el teatro, lo aproximan a la segunda columna.

La tabla propuesta nos permite mirar cómo los artistas se relacionan entre sí, fortaleciendo los lazos con sus colegas, o realizando acciones que los lleven hacia afuera del campo. Como anticipamos, ningún *teatrista*, ni el que se muestra como el más aislado y menos profesional, está completamente afuera, sino que es una forma de posicionarse ante sus colegas. Según indicaba Mariscal Orozco (2015) para la gestión cultural, la dimensión asociativa y el autorreconocimiento como colectivo juegan un papel importante en este tipo de actividades, donde no hay un reconocimiento oficial del Estado sobre quién pertenece o no, ni las credenciales académicas otorgan exclusividad. Como veremos en el Capítulo siguiente, los premios y festivales tienen un rol central en el autorreconocimiento como colectivo. En paralelo, hay artistas que prefieren no participar en los premios y cultivan su actividad “hacia afuera” del campo: realizan una obra cada dos años, mantienen otras dedicaciones, prefieren no asistir a festivales ni tampoco a la universidad.

Como anticipamos, es un desafío complejo mapear un mundo artístico si muchos de sus miembros no están del todo integrados a él. La escritora Hebe Uhart decía que “No hay escritores: hay personas que escriben”¹⁶⁶, subrayando que el arte es más bien una actividad que se hace, antes que una identidad que se porta. También Bayardo (1997) mostraba esta afiliación lábil al mundo del teatro: “Más que de un *ser off*, se trata verdaderamente de un *estar en el off*”, en la medida que la “diversificación, alternancia o intermitencia laboral, torna ilusorio el identificar a un actor como *off* en toda su trayectoria”¹⁶⁷ (Bayardo, 1997: 163). El teatro tucumano no es el único ámbito donde los artistas realizan acciones tendientes a la *no-profesionalización* como una forma de posicionarse contra cualquier burocratización del arte. No debemos olvidar que realizar acciones de la segunda columna no implica de ningún modo estar “afuera” del campo ni volverse un artista ineficaz en las operaciones de la actividad. Por el contrario, tal como indicamos, muchos artistas que realizan gestos de la segunda columna ganan premios o dictan clases.

La delimitación de dos formas de “estar” en la actividad, puede relacionarse con otras modelizaciones para campos artísticos, como el binomio *ortodoxos / heterodoxos* de Bourdieu (2011)¹⁶⁸. La primera columna, que incluye a quienes buscan estar integrados a la actividad, parece corresponderse a los *ortodoxos*, que prefieren la estabilidad del campo, mientras que la *heterodoxia* remitiría a la segunda columna, ya que se presentan como no profesionales, no inscriptos en tradiciones reconocibles y se niegan a participar en festivales. Sin embargo, las coincidencias son sólo aparentes. Mientras el par *ortodoxo / heterodoxo* indica cómo las posiciones dominantes o subalternas se relacionan con los aspectos estéticos del trabajo, la clasificación que aquí proponemos refiere a una forma de *relacionarse* con los otros artistas. Por ejemplo, Reyes, quien tiene una posición institucional de importancia en el campo teatral

¹⁶⁶ Esta frase es la primera regla del “Decálogo para quienes van a escribir”, incluido en *Las clases de Hebe Uhart* de Liliana Villanueva (2020). En el mismo volumen, Uhart dice: “Es mejor que el que escribe no se sienta escritor”, por el peligro de “inflar el rol de escritor”, volverse vanidoso y olvidar otros roles de la vida que permitirán escribir (2020: 21). También en este caso la identidad profesional se percibe como un factor que atenta contra el trabajo creador.

¹⁶⁷ Esta preponderancia del *estar* sobre el *ser* se asemeja a la propuesta de Appadurai sobre la vida social de las cosas. En este caso, el autor se distancia de aquellos enfoques que entienden el *sentido* de los objetos como algo inoculado al momento de producirlos y que viaja con ellos para siempre. Por el contrario, el sentido de los objetos se crea en el acto de *consumo* y es allí donde se asigna su valor (Appadurai, 1991).

¹⁶⁸ Según Bourdieu, una *posición* en el campo artístico se corresponde con una forma de comprender y practicar una *estética*. De este modo, quienes ocupen posiciones *dominantes*, serán *ortodoxos*, en tanto siguen la tradición y buscan la conservación del estado de cosas. Mientras tanto, los *dominados* o recién ingresantes buscarán irrumpir mediante la *heterodoxia*, priorizando estéticas renovadoras en contra de la tradición. En esta clave Bourdieu estudia distintos campos, como el de la alta costura y la moda. A pesar de las diferencias entre ortodoxos y heterodoxos, ambos grupos movilizan un mismo motivo común: “la fe en la alta costura”, es decir, la continuidad del “juego” (Bourdieu, 2011).

e integra la *ortodoxia*, en tanto coloca la actuación como el elemento principal del teatro, se muestra como poco integrado a sus colegas, casi no participa de festivales, trabaja sólo con su círculo colaborativo siempre en su propia sala. En cierta medida, la oposición entre quienes están integrados dentro del campo y quienes se aíslan no se opone al binomio *ortodoxos / heterodoxos*, sino que pueden complementarse.

4.4 Síntesis del Capítulo

El presente capítulo se dedicó al problema del trabajo y la profesionalización del quehacer teatral en Tucumán. Para ello, recorrimos distintos antecedentes y encuadres teóricos que mostraban las dificultades de las artes en su camino a la profesionalización: la preexistencia y sobreabundancia de la oferta sobre la demanda; la despareja relación entre tiempo invertido en formación y oportunidades laborales; la ineficacia de las credenciales académicas y el no reconocimiento del Estado; la ponderación de la originalidad y la innovación, que vuelven difícil la puesta en valor de los productos y tornan incierto los vaivenes del mercado, entre otras. Otros enfoques indagaron el carácter *militante* del teatro independiente, donde la ganancia económica pasa a un segundo plano. El Capítulo propuso una síntesis conceptual condensada en una tabla, donde el problema de la profesión teatral opera como una *tensión* en dirección hacia adentro o hacia afuera del campo.

El capítulo abordó diferentes dimensiones que atañen al problema de la profesionalización. Las posibilidades de asociación e integración en redes de trabajo tienen un rol central en las carreras, y aparecen sobre todo vinculadas a la Carrera de la UNT, el involucramiento en una cultura bohemia y las amistades. Al ingresar en la UNT, aumentan las posibilidades de ser reclutado y los artistas pueden entrar en una “vorágine” de gran exigencia, sobre todo para quienes se dedican a la actuación. Esta integración e intensificación de los tiempos dedicados al teatro marcan el paso de un momento *inicial* a una etapa *intermedia* en una carrera. Para obtener *dinero* por tareas teatrales, los artistas deben salir del circuito independiente y articularse a otras instancias. Una de las posibilidades más deseadas, que permite dedicarse a la actuación de forma asalariada, es el ingreso al Teatro Estable de la Provincia, una institución que analizaremos en el Capítulo siguiente.

Además de las dimensiones examinadas aquí, con anterioridad abordamos otro factor de principal importancia para la profesión teatral en Tucumán: el acceso al público *desconocido*. No es posible para un teatrista pensarse a sí mismo como actor, dramaturgo o director si no accede a este perfil de espectador. Si en el aforo de la sala prevalecen los

vínculos *familiares* o los *colegas*, es difícil para los teatristas confiar en la decisión vocacional que tomaron. En el Capítulo anterior, señalamos que César Romero fue quitando de su poética los rasgos de hermetismo heredados de Manójo de calles, como el erotismo explícito o el sufrimiento físico de los actores. También Daniel, el dramaturgo que citamos en varias ocasiones, derivó su teatro desde las salas pequeñas a una sala grande. Reyes mantiene su actividad exclusivamente en su sala, con un aforo de 50 personas, pero es quien más atrae estudiantes desde “afuera” del campo. En este sentido, la permanencia dentro de la actividad teatral está estrechamente vinculada con ciertas acciones tendientes al público *desconocido* y a evitar el hermetismo del circuito experimental-independiente. Esto es ciertamente desafiante en un panorama de salas que en su mayoría no pasan de las 100 personas de aforo, según vimos en el Capítulo 1. Al respecto, la Escuela Chapeau! presentaba un rasgo novedoso para la profesión teatral, al establecer otro contrato con el público, por fuera del riesgo y la autenticidad, y en salas de más de 100 espectadores.

En el Capítulo siguiente, exploraremos dos instituciones del teatro tucumano que se caracterizan por el sostén de la tradición y un accionar ligado a la consagración de una jerarquía de referentes. La tensión entre integrados y aislados, entre profesionales y no profesionales, que trabajamos en la presente sección, cobrará nuevos sentidos e inflexiones en el Capítulo 5. Observaremos cómo se relacionan los teatristas con estas instituciones, cómo participan de ellas, o bien, con qué razones se las critica y se mantiene distancia con ellas. De este modo, la tensión entre profesionales y no profesionales, teatristas dentro y fuera del campo, cobrará mayor nitidez al analizar cómo accionan estos espacios. Las instituciones que examinaremos en el Capítulo 5 son el Teatro Estable de la Provincia, el único espacio en Tucumán donde es posible desempeñarse como un actor asalariado, y los Premios Artea, un reconocimiento anual de la Delegación Tucumán de la Asociación Argentina de Actores, la única institución que centraliza las posibilidades de afiliación formal de los teatristas.

CAPÍTULO 5: Instituciones, jerarquías y reconocimientos: el Teatro Estable de la Provincia y los Premios Artea

En Capítulos previos, analizamos diversas dimensiones del teatro de Tucumán: el entramado de salas, los circuitos de producción, el rol del público, la formación y la cuestión de la profesionalización. Hasta aquí, la tesis ofreció un panorama donde el circuito experimental-independiente tuvo especial atención, dado su volumen y preponderancia en el campo. El presente Capítulo se propone analizar dos instituciones que, por distintas razones, mantienen una relativa distancia con los criterios éticos y estéticos del circuito independiente. Se trata de dos organismos ligados a la elaboración de reconocimientos, al sostén de una tradición y de una jerarquía de teatristas a nivel local. Las instituciones a analizar en este Capítulo son el Teatro Estable de la Provincia, un elenco asalariado que depende del Ente Cultural de la Provincia de Tucumán, y los Premios Artea, una instancia anual de reconocimiento organizada por la Delegación Tucumán de la Asociación Argentina de Actores¹⁶⁹. Al momento de analizar estos Premios, se establecerá comparación con la Fiesta Provincial del Teatro, una premiación organizada por el Instituto Nacional del Teatro, de la que nos ocupamos con mayor profundidad en la investigación de maestría.

“Para adquirir legitimidad, cualquier institución necesita una fórmula que fundamente su bondad en la razón y la naturaleza” señalaba Mary Douglas (1986: 74) en su ensayo sobre cómo funcionan las instituciones. Efectivamente, las instituciones son permanentemente sometidas a crítica y se les exige exhibir racionalidad y justicia en sus prácticas. Para Douglas, las instituciones “naturalizan una clasificación de las relaciones sociales” y enseñan que estas clasificaciones son “análogas” a alguna relación del mundo físico, natural o sobrenatural, de modo que estos vínculos “no se aprecien como urdidos socialmente” (Douglas, 1986: 78). Por

¹⁶⁹ Surgida en 1919, la Asociación Argentina de Actores (AAA) es uno de los sindicatos más antiguos del país y cuenta actualmente con 13 delegaciones en distintas ciudades del territorio argentino. Entre sus tareas principales, está la prestación de servicios sociales y mutuales, y desde hace tiempo impulsan la Ley del Actor, aún no sancionada. Al igual que los Premios Artea de la Delegación Tucumán, la AAA impulsa instancias de reconocimiento también en otros puntos del país, como los Premios Podestá a la trayectoria en Buenos Aires o el Premio Carlos Waitz en Mar del Plata.

ello, se enseña que la maestra es como una madre y, la escuela, un mundo análogo a la familia. Del mismo modo, las instituciones que en el mundo artístico otorgan premios, realizan concursos, reclutan artistas, seleccionan jurados y crean escenas oficiales de evaluación, también establecen analogías con otras escenas del quehacer teatral, invocando su validez en ciertas homologías con otras instancias. A diferencia de los talleres privados del Capítulo 3, cuya organización dependía exclusivamente de la autoridad inspirada de un maestro, las instituciones dependen de organizaciones colectivas, con tradiciones que los demás actores conocen y canales por donde los teatristas pueden ingresar e involucrarse con ellas. Por lo tanto, siguiendo a Douglas (1986), la justicia, la bondad, la racionalidad o la conveniencia de la mayoría son argumentos con los que permanentemente las instituciones son escrutadas. En consecuencia, el presente Capítulo analizará cómo los teatristas hacen uso de estos argumentos para explicar por qué el Teatro Estable de la Provincia o los Premios Artea cumplen bien o defectuosamente su rol como instituciones.

Las instituciones artísticas juegan un importante rol en la “imposición, difusión y legitimación de las conductas estéticas”, y son “operaciones típicamente institucionales” la creación de un consenso sobre una obra o la consagración pública de su valor (Altamirano y Sarlo, 1980: 74). Por ello, las instituciones están íntimamente vinculadas a la reproducción en los mundos artísticos. Patterson (2010) señala la importancia de volver a estudiar la reproducción social y la persistencia en las prácticas como un problema analítico principal para la sociología de la cultura, una agenda muchas veces abandonada frente a los peligros de esencialismo, determinismo o no contemplación de la agencia. Las instituciones estudiadas en este Capítulo son un territorio muy productivo para reflexionar sobre el problema de la reproducción. Así como hay prácticas y rituales que se reeditan periódicamente en estos espacios, otros elementos se transformaron a lo largo de los años, según veremos, seleccionando algunos y descartando otros¹⁷⁰. Mientras tanto, otras prácticas persisten e invitan a ser analizadas según los mecanismos de reproducción social¹⁷¹.

En la primera parte del capítulo, analizaremos el Teatro Estable de la Provincia (TEP) de Tucumán en cuatro secciones: su estatuto como acción cultural pública, el surgimiento y desarrollo del elenco, la transformación del organismo en dirección a una función tradicional y patrimonial, y el TEP como oportunidad profesional. En la segunda parte, abordaremos los

¹⁷⁰ También Douglas (1986) señala que un rasgo típico de las instituciones es seleccionar y olvidar información, similar al concepto de tradición selectiva de Williams (2008)

¹⁷¹ Patterson define siete mecanismos de reproducción para la sociología de la cultura: por enculturación o aprendizaje social, institucional, estructural, por frecuencia de elecciones, basada en la comunicación, por reinterpretación, por incorporación (Patterson, 2010: 140-148).

Premios Artea según dos dimensiones: un contrapunto entre estos premios y la Fiesta Provincial del Teatro del INT; la ceremonia de premiación de los Artea¹⁷². Para finalizar, se examinará la valoración del carácter *laboral*, la *integración*, así como el énfasis en la *tradición* y el *patrimonio*, como los aspectos compartidos por ambas instituciones.

5.1 El Teatro Estable de la Provincia de Tucumán

5.1.1 El Teatro Estable de la Provincia como acción cultural pública

El Teatro Estable de la Provincia (TEP) es una de las más notables y continuas formas de intervención estatal provincial en la actividad local. Puede comprenderse como una “acción cultural” pública, siguiendo a Bayardo (2002), quien sugiere diferenciarla de lo que se entiende por una política cultural. Mientras una acción cultural es específica y no necesariamente inscripta en un plan a gran escala, las políticas culturales remiten a un conjunto de acciones coordinadas, con objetivos a alcanzar, un plan de acción y criterios de monitoreo y evaluación (Bayardo, 2002)¹⁷³. Como veremos, el TEP es una acción cultural de gran incidencia en el teatro local, pero no está especialmente articulada a un conjunto explícito de políticas culturales. Su accionar tiene fundamentalmente dos destinatarios: los teatristas, que pueden gozar de un trabajo asalariado, y la población de Tucumán entendida como público, en tanto el TEP exhibe espectáculos teatrales a menor precio que en los circuitos comercial e independiente.

El TEP constituye una acción cultural pública de carácter provincial, algo especialmente importante en Argentina, donde el organismo nacional de cultura –que tuvo distintos grados de institucionalidad a lo largo del tiempo– tiene una fuerte tradición centralista, en tanto la mayoría de los espacios dependientes de la Secretaría o Ministerio de Cultura se encuentran en Buenos Aires (Bayardo, 2008: 24). Además, tal como señalamos, la Provincia de Tucumán destina un escaso presupuesto al área de cultura, habitualmente por debajo de la media nacional y unas seis veces por debajo de la Ciudad de Buenos Aires¹⁷⁴. Por otra parte, el TEP es acción cultural de carácter provincial con pocos equivalentes en otros puntos del territorio nacional¹⁷⁵.

¹⁷² Según anticipamos, los teatristas tucumanos les llaman así, “los Artea”.

¹⁷³ García Canclini (1987) define las políticas culturales como el conjunto de intervenciones estatales “a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social” (García Canclini, 1987: 26), lo que implica también su mayor magnitud y escala frente a acciones culturales puntuales.

¹⁷⁴ Al respecto, véase Nota 54.

¹⁷⁵ Sólo en Catamarca, Córdoba y Bahía Blanca existen elencos estables dependientes del organismo de cultura local. Según Rebon y Tasat (2015), las intervenciones culturales implementadas desde gobiernos locales son

En Argentina, el financiamiento de las instituciones públicas encargadas de la exhibición o distribución de la alta cultura –como el Teatro Estable de la Provincia– siguen el modelo de Europa continental –especialmente Francia– en oposición al modelo anglosajón. Mientras en Estados Unidos, por ejemplo, los organismos son conducidos por fundaciones y se sustentan con donaciones de empresas a las que se exime de pagar impuestos¹⁷⁶, las políticas culturales en Francia se caracterizan por su reticencia al mercado y a la intromisión de capitales privados, por lo que tanto el financiamiento como la dirección de estas instituciones corren por cuenta del Estado (Alexander, 2010). En este modelo puede encuadrarse al Teatro Estable de la Provincia de Tucumán: una institución cuyo director es un funcionario del Estado, con actores y actrices que son trabajadores asalariados¹⁷⁷ y el objetivo es exhibir obras de la “alta cultura”¹⁷⁸. De este modo, mientras las instituciones del modelo anglosajón se enfrentan al problema de la rentabilidad y se preguntan cómo volver más populares o didácticos los contenidos para garantizar público (Alexander, 20210), las instituciones del modelo francés no dependen económicamente del caudal de espectadores. De este modo, el interés por salir a buscar un público *desconocido* y amplio no será una agenda principal en el Teatro Estable de la Provincia.

Chartrand (2016) define cuatro roles para explicar cómo el Estado financia y acciona sobre las artes: el facilitador (EEUU), el mecenas (Reino Unido), el arquitecto (Francia) y el ingeniero (URSS)¹⁷⁹. Una diferencia clave entre el mecenas y el arquitecto es que el primero está pendiente de los cambios y novedades del campo artístico para colocarlas en un escenario público. Mientras tanto, el arquitecto sigue estándares más tradicionales. De este modo, así como el modelo del mecenazgo es pasible de recibir críticas por alentar acciones políticamente incorrectas, incomprensibles para el gusto popular y hasta pornográficas¹⁸⁰, el

especialmente importantes ya que, por su mayor cercanía con la población, contarían en principio con mayores ventajas para favorecer la participación y el acceso a la oferta cultural (Rebon y Tasat; 2015: 4).

¹⁷⁶ También se lo conoce por el principio de *arm's length* del financiamiento de las artes, donde el Estado sólo acciona “a un brazo de distancia”, con una institución intermediaria (Chartrand, 2016: 4).

¹⁷⁷ “Cuando te conviene, sos empleado público; cuando te conviene, sos artista”. Así sintetizaba su trabajo una actriz del Teatro Estable de la Provincia. El carácter de empleado del Estado, donde no hay ninguna participación privada en el financiamiento, es especialmente importante para comprender las dinámicas en la institución.

¹⁷⁸ Alexander (2010) señala que hablar de “alta cultura” es, sobre todo, un “atajo” para referir a aquellas instituciones dedicadas a la ópera, el teatro clásico o los museos, ya que es evidente el sentido elitista de la expresión y que los límites de aquella con la industria cultural, el folklore o el arte están en realidad en permanente movimiento (Alexander, 2010: 368-9).

¹⁷⁹ Otros modelos de clasificación de paradigmas de la política cultural pueden encontrarse en García Canclini (1987: 28-53) o, más recientemente, en Mariscal Orozco (2015), quien distingue cinco modelos en función de los contenidos y pautas de formación de las carreras de gestión cultural en América Latina (2015: 105-106).

¹⁸⁰ En el ámbito local, un evento de este tipo ocurrió con la puesta de las obras de Copi en 2017 en el Teatro Nacional Cervantes, donde Eva Perón era personificada no sólo por un hombre, sino por un extranjero y un actor del circuito comercial. Daniel Link analizó el espectáculo y la polémica suscitada, recuperando las palabras de

modelo del arquitecto corre el peligro de distanciarse excesivamente de la creatividad, las novedades y encerrarse dentro de la burocracia estatal (Chartrand, 2016: 6-8). Qué tan conectadas o aisladas estén las instituciones con relación a las novedades del campo artístico será un factor crucial para comprenderlas, tanto al TEP como a los Premios Artea.

5.1.2 Las primeras décadas del Teatro Estable de la Provincia

En una nota del diario *La Gaceta* de 2009, el dramaturgo y periodista Julio Ardiles Gray contaba que el primer germen del Teatro Estable de la Provincia de Tucumán había nacido en un diálogo con la decana de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT, María Delia Paladini, en 1957. Por esos tiempos, Ardiles Gray coincidía con Paladini en “que el nivel de interpretación (de los actores de Tucumán) era muy bajo”, por lo que decidieron organizar, con el respaldo de la Universidad, un Seminario “para elevar el nivel de los actores”¹⁸¹. Contrataron a un director de Buenos Aires, Alberto Rodríguez Muñoz, quien se instaló en la provincia con su esposa y abrió una convocatoria en la que se seleccionaron quince jóvenes, muchos de los cuales serían luego recordadas figuras del teatro tucumano.

En mayo de 1958, Arturo Frondizi asumía la presidencia de la Nación y también Celestino Gelsi como gobernador de Tucumán, ambos de la Unión Cívica Radical. Julio Ardiles Gray, quien había impulsado la creación del seminario, fue convocado por la gobernación para ocupar la Dirección Provincial de Cultura. Desde aquí, protagonizó una reestructuración de las reparticiones culturales de la provincia, creándose, mediante la Ley 2.765, la Comisión Provincial de Difusión Cultural, un ente colegiado y autárquico, cuyo presupuesto pasó a estar constituido por el 5% de la recaudación de casinos y juegos de azar¹⁸². La Comisión tuvo así mayor libertad de trabajo, ya que su presupuesto aumentó y dejó de estar supeditado a la discreción de los funcionarios de turno (Tríbulu, 2007: 531). El carácter colegiado y la autarquía financiera del organismo resultaban novedosos, y son las características más destacadas que se encarnarían cuarenta años después en el Instituto Nacional del Teatro.

Pablo Moyano, para quien la obra hería “la fibra más íntima del alma peronista”, sin ser capaz de ver “el homenaje que la puesta del Cervantes” había hecho “a uno de sus más fervorosos símbolos” (Link, 2017).

¹⁸¹ *La Gaceta* (2009), “Cómo nació el Teatro Estable”, 26 de abril.

¹⁸² En varios países se habían implementado fórmulas de este tipo, en las que los impuestos al juego se giraban hacia las artes, un financiamiento siempre controversial entre los artistas. Por ejemplo, a mediados de los '80 en Canadá la comunidad de artistas rechazó financiamientos venidos de las loterías por considerar que era una forma de limpiar dinero “sucio”, que provenía de un vicio (Chartrand, 2016: 11).

Al mismo tiempo que Ardiles Gray asumía un papel central en la política cultural provincial, el Seminario universitario culminó con la puesta de *El abanico* de Carlo Goldoni a finales de 1958. En abril de 1959, el mismo elenco estrenó *El casamiento* de Gógol, con Rodríguez Muñoz como director y protagonista de la puesta junto a su esposa. De este modo, el 28 de abril de 1959 quedó fundado oficialmente el Teatro Estable de la Provincia de Tucumán, conformado por el elenco que había participado del Seminario. Durante 1959, la Comisión contrató a otros dos directores no tucumanos: el chileno Eugenio Dittborn Pinto y el porteño Armando Discépolo. En gran medida, las políticas culturales públicas raramente surgen con un objetivo claro, derivado de la identificación de un problema a solucionar (Rodríguez Morató, 2012: 12), por lo que no es adecuado analizarlas según lo hayan resuelto o no. El problema del “bajo nivel” de los actores, en palabras de Ardiles Gray, es sobre todo una elaboración *a posteriori*. A diferencia de las políticas de salud y educación, no existen consensos sobre los “niveles mínimos deseables” que las políticas culturales deben cumplir, qué servicios culturales son imprescindibles o en qué cantidad deben garantizarse por máximo de ciudadanos (Miralles, 2006: 2)¹⁸³. En consecuencia, difícilmente la política cultural pueda analizarse relacionando deberes públicos, intenciones y cumplimientos, prestando atención a su eficacia. Más bien, el análisis de las políticas culturales supone observar su “adecuación a reglas institucionales, mitos legitimados y demandas ceremoniales” (Rodríguez Morató, 2012: 28-29).



Figura 15: La Gaceta, Lunes 2 de noviembre de 1959

¹⁸³ Miralles (2006) analiza la política cultural como una relación entre necesidad y oportunidad, en tanto las necesidades en el campo de la cultura son especialmente difusas y las oportunidades son con mucha frecuencia el fundamento principal para implementarlas.

El Diario *La Gaceta*, donde el propio Ardiles Gray trabajaba como crítico, fue un escenario importante para dar a conocer la actividad del TEP. En la imagen de 1959, se observa el anuncio de *La cocina de los ángeles* a cargo del TEP y, en la de 1958, se presenta la misma sección del diario un año atrás. Puede notarse que, antes de los años '60, las noticias sobre teatro o cine no estaban apartadas en una sección exclusiva para Espectáculos, sino junto a eventos variados de interés social. En la imagen de 1958, las noticias sobre cine y música aparecen junto al aviso de una menor perdida, mientras que en la página de 1959 donde el TEP estrena su obra, el anuncio aparece junto al robo en un matadero, al “Día Social” –sección donde se anunciaban muertes y aniversarios– y a un conflicto gremial en un ingenio azucarero. En contraste, por estos años la literatura sí tenía una página exclusiva, ubicada al final del diario, mientras que los espectáculos de cine, música y teatro compartían el espacio con los eventos sociales mencionados. Sin embargo, durante los años '60, en coincidencia con la primera década de vida del TEP, la preponderancia notoria de críticas de cine, acompañada también de muchas críticas de teatro, parece haber conducido a inyectar de autonomía a los espectáculos artísticos y alcanzar una o dos páginas exclusivas para éstos. La sección aún no se titula “Espectáculos”, algo que recién ocurrirá en la década del '80.



Figura 16: *La Gaceta*, Domingo 9 de noviembre de 1958.

Durante la primera década del Teatro Estable de la Provincia, desde el diario *La Gaceta* se produjeron críticas para prácticamente todos sus espectáculos. Lejos de ser elogiosas, las críticas eran notablemente rigurosas, indicaban altibajos de la puesta, distinguían niveles de análisis mediante subtítulos –escenografía, actuación, dirección, interpretación de la dramaturgia– y la dimensión ideológica ocupaba un papel preponderante en el veredicto final del texto. Estas críticas eran escritas por el propio Ardiles Gray, fundador del TEP, por lo que

se construía una suerte de escena donde el dramaturgo y periodista evaluaba la calidad artística de la producción que él mismo había impulsado.

En su primera década de vida, el Teatro Estable de la Provincia contrató en varias ocasiones a directores no tucumanos, con una vocación notoria de conectar a la provincia con otros territorios, ya sea para traerle al público tucumano obras novedosas, así como potenciales experiencias de aprendizaje para los actores y actrices del elenco. No es que en la Provincia no hubiera habido personas dedicadas a la dirección teatral¹⁸⁴. En alguna medida, la dirección del TEP entendió que el teatro tucumano debía nutrirse de procedimientos y técnicas venidas de otros sitios. En este sentido, así como a veces el Estado es un actor que refuerza la construcción de “lo local”, en otros casos se erige como el principal agente que conecta al territorio con lo internacional¹⁸⁵ (Abélès, 2012), al colocarse como el encargado de contactar a su población con lo que ocurre fuera de sus fronteras. El TEP adquirió así un carácter tendiente al cosmopolitismo, al invitar directores no tucumanos: en 1960, contrató al porteño Mauricio Faberman para hacer una puesta de Arthur Miller, estrenada cinco años antes en Buenos Aires; en 1961, el tucumano Boyce Díaz Ulloque, que vivía en Buenos Aires, realizó una obra del británico John B. Priestly que Lola Membrives había estrenado en 1948; el caso más emblemático quizás sea el de *Marat Sade* de Peter Weiss, estrenada en Tucumán en 1972 por Federico Wolff, apenas cinco años después de que Peter Brook lanzara la película¹⁸⁶. El TEP no sólo se traía elementos extra territoriales, sino sobre todo *contemporáneos*, conectando a Tucumán con un *presente* compartido por las grandes metrópolis del mundo.

No obstante, la vocación de convocar directores de afuera fue bastante tenue y de corta duración. El contrato de dos directores no tucumanos en un mismo año ocurrirá sólo en 1959, y durante la década del '60 llegarán a Tucumán directores de Buenos Aires sólo una vez por año, y en algunos años, directamente todas las obras estarán a cargo de directores locales.

¹⁸⁴ Antes de 1959 se registra bastante actividad, lo que da cuenta de que sí había directores locales. Tríbulo registra la siguiente cantidad de estrenos por año: 10 en 1953, 19 en 1954, 11 en 1955, 5 en 1956, 9 en 1957 (Tríbulo, 2005: 499-501).

¹⁸⁵ También Benzecry (2012) elabora la tasa histórica de internacionalización de la ópera en el Teatro Colón, registrando los momentos donde actúan solistas que hubieran actuado a su vez en el Met o en Bayreuth. Entre 1950 y 2005, los dos picos de internacionalización ocurren a mediados de los '60 y en toda la década del '90 (Benzecry, 2012: 207-208).

¹⁸⁶ La puesta tucumana de *Marat-Sade* en 1972 es particularmente recordada por toda una generación de teatristas porque, en su estreno, desde el público se lanzó una bomba dentro del recinto del Teatro San Martín, como un atentado contra el contenido de izquierda de la obra. Nora Castaldo (2009), una de las actrices del elenco, reconstruye lo ocurrido esa noche.

Casi cincuenta años después de su fundación, Carlos Olivera, actor de la primera camada del TEP, explicaba que "Antes contrataban directores de otro lado. Pero, con los años, fuimos adquiriendo experiencia en la dirección"¹⁸⁷. Efectivamente, con el correr del tiempo, los directores pasaron a ser figuras locales, sobre todo aquellos que habían sido actores y actrices del Seminario universitario que luego devino en el elenco estable. A la vez, el surgimiento de la Carrera de Teatro en 1984 transformó a Tucumán en un establecimiento con docentes y teatristas titulados que se desempeñarían también como directores del elenco.

5.1.3 Los espectáculos entre 2000 y 2020: el rol patrimonial del TEP

Desde el retorno de la democracia en adelante, el TEP ha diluido casi por completo su rol vinculado a lo cosmopolita y a la contemporaneidad. A continuación, presentamos una tabla con las obras realizadas por el TEP entre 2000 y 2020, especificando el autor, el director y el género al que pertenecen¹⁸⁸. En este periodo, de un total de 57 puestas contabilizadas¹⁸⁹, solamente 8 (15%) fueron realizadas por directores no tucumanos, y en ningún caso de procedencia internacional. Las 47 obras restantes se reparten entre directores tucumanos, unos pocos que dirigieron en una sola oportunidad, mientras otros lo hicieron en varias ocasiones. Entre ellos, el docente universitario Rafael Nofal es quien más veces se desempeñó como director del TEP en las dos últimas décadas, en 8 oportunidades, sin contar su desempeño en años anteriores. Por otra parte, entre 2000 y 2020 solamente en 7 oportunidades el elenco estable fue dirigido por mujeres, con más preponderancia en los últimos cinco años.

Tabla 4: Espectáculos del Teatro Estable de la Provincia de Tucumán 2000-2010¹⁹⁰

Año	Nombre de la Obra	Autor del texto	Origen del texto	Director	Origen
2000	<i>Galileo Galilei</i>	Bertolt Brecht	Clásico S XX	Rafael Nofal	Tuc-Res
	<i>El hombre, la bestia y la virtud</i>	Luigi Pirandello	Clásico S XX	Carlos Alsina	Tuc-Res
	<i>El beso en el asfalto</i>	Nelson Rodrigues	Brasil (S. XX)	Máximo Gómez	Tuc-Res
	<i>(Tres espectáculos en uno) La vida, Rosaura; La risa a</i>	Susana Gutiérrez P.	Otra Lit. argentina	Débora Prchal	Tuc-Res
Aurelio Feretti		Realismo Argentino			

¹⁸⁷ *La Gaceta* (2004) "El mismo amor, la misma gloria", 25 de abril.

¹⁸⁸ En el Anexo puede consultarse la tabla de todas las puestas del TEP, desde 1959 hasta 2020.

¹⁸⁹ En el 2020, el TEP realizó dos obras bajo el formato de radioteatro debido a las medidas de aislamiento social por la pandemia del COVID-19.

¹⁹⁰ Tabla de elaboración propia, en base a Alsina (2013), Tríbulo (2007) y sistematización propia de datos de prensa. Las tablas están presentadas en dos bloques correspondientes a 2000-2010 y 2010-2020 al solo fin de presentar más cómodamente la información, pero no implica ningún corte o periodización en particular. El origen de los textos fue agrupado fundamentalmente en seis categorías: Clásicos Universales (anteriores al siglo XX), Siglo de Oro Español, Clásicos del siglo XX, Tucumán, Realismo argentino, Otra literatura argentina. En la columna Origen del director, Tuc-Res: Tucumano o residente en Tucumán; Tuc-BA: Tucumano residente en Buenos Aires.

	<i>través del tiempo; Don Pedro dijo no</i>	Roberto Cossa	Realismo Argentino		
2001	<i>Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin</i>	Roberto Cossa	Realismo Argentino	Leonardo Goloboff	Tuc-Res
	<i>Sábado, domingo y lunes</i>	Eduardo de Filippo	Realismo (Italia, XX)	Pablo Parolo	Tuc-Res
	<i>La visita de la anciana dama</i>	Frederich Durrenmatt	Clásico S XX	Rafael Nofal	Tuc-Res
2002	<i>Las siestas del verano</i>	Leonardo Goloboff	Tucumán	Leonardo Goloboff	Tuc-Res
	<i>Antígona Vélez</i>	Leopoldo Marechal	Otra literatura argentina	Jorge Gutiérrez	Tuc-Res
	<i>Juicio a Federico</i>	Silvia Agostino	España, S XX	Sebastián Olarte	Tuc-Res
2003	<i>Por la calle</i>	Ethel Zarlenga	Tucumán	Jorge Gutiérrez	Tuc-Res
	<i>Morir en familia</i>	Jorge García Alonso	Realismo Argentino	Carlos Olivera	Tuc-Res
	<i>El jardín de los cerezos</i>	Anton Chejov	Clásico Universal	Ricardo Salim	Tuc-Res
	<i>Las criadas</i>	Jean Genet	Clásico S XX	Jorge Gutiérrez	Tuc-Res
2004	<i>Medida por medida</i>	W. Shakespeare	Clásico Universal	Carlos Olivera	Tuc-Res
2005	<i>Nada a Pehuajó</i>	Julio Cortázar	Otra Lit. argentina	Débora Prchal	Tuc-Res
	<i>Regreso a casa</i>	Marcos Rosenzvaig	Tucumán	M. Rosenzvaig	Tuc-Res
	<i>La venganza de Don Mendo</i>	Pedro Muñoz Seca	España, S XX	Bernardo Roitman	Tuc-BA
2006	<i>Doña Rosita la soltera</i>	F. García Lorca	Clásico S XX	O. Barney Finn	Bs As
	<i>El mercader de Venecia</i>	W Shakespeare	Clásico Universal	M. Maccarini	Tuc-Res
2007	<i>Papel papel</i>	Pablo Gigena	Tucumán	Pablo Gigena	Tuc-Res
	<i>El asesinato de la Tota Méndez</i>	Alberto Drago	Realismo Argentino	Jorge Aimetta	Bs As
2008	<i>Bodas de sangre</i>	F. García Lorca	Clásico S XX	Nicolás Aráoz	Tuc-Res
	<i>Garabatos en la noche</i>	Carlos Correa	Tucumán	Carlos Correa	Tuc-BA
2009	<i>La ópera de dos centavos</i>	B. Brecht - Kurt Weil	Clásico S XX	Rafael Nofal	Tuc-Res
	<i>Calígula</i>	Albert Camus	Clásico S XX	Rafael Nofal	Tuc-Res
	<i>El casamiento</i>	Nicolás Gógol	Clásico Universal	Norah Castaldo	Tuc-Res

Tabla 5: Espectáculos del Teatro Estable de la Provincia de Tucumán 2010-2020

Año	Nombre de la Obra	Autor del texto	Origen del texto	Director	Origen
2010	<i>Saverio el cruel</i>	Roberto Arlt	Otra Lit. argentina	Adrián Blanco	Bs As
2011	<i>Rey Lear</i>	W Shakespeare	Clásico Universal	Rafael Nofal	Tuc-Res
	<i>La renuncia</i>	Marcos Rosenzvaig	Tucumán	M. Rosenzvaig	Tuc-Extr
	<i>Blum</i>	E Santos Discépolo	Realismo argentino	Jorge Gutiérrez	Tuc-Res
2012	<i>La creación de Frankenstein</i>	Mary Shelley	Clásico Universal	Ricardo Salim	Tuc-Res
	<i>La vida es sueño</i>	Calderón de la Barca	S. de Oro Español	L. Gavrilloff	Tuc-Extr
	<i>¿Quién es? ¿Dónde está?</i>	Martín Giner	Tucumán	Martín Giner	Tuc-Res
2013	<i>El hada azul</i>	Carlo Collodi	Clásico infantil	Marcos Acevedo	Tuc-Res
	<i>La casa de Bernarda Alba</i>	F. García Lorca	Clásico S XX	Rafael Nofal	Tuc-Res
	<i>Esperando la carroza</i>	Jacobo Langsner	Realismo Argentino	Oli Alonso	Tuc-Res
2014	<i>El perro del hortelano</i>	Lope de Vega	S. de Oro Español	Mariano Moro	Bs As
	<i>Madre coraje y sus hijos</i>	Bertolt Brecht	Clásico S XX	Ricardo Salim	Tuc-Res
2015	<i>Perdida labor de amor</i>	W. Shakespeare	Clásico Universal	Mariano Moro	Bs As

2016	<i>Barranca abajo</i>	Florencio Sánchez	Realismo Argentino	Rafael Nofal	Tuc-Res
	<i>Un guapo del 900</i>	Samuel Eichelbaum	Realismo Argentino	Nicolás Aráoz	Tuc-Res
	<i>Locos de verano</i>	Gregorio de Laferrere	Realismo Argentino	Luciano Suardi	Bs As
2017	<i>La voluntad</i>	E. Halac y Daniela Villalba	Otra Lit. argentina	Eva Halac	Bs As
	<i>Lisístrata</i>	Aristófanes	Clásico Universal	L. Gavriloff	Tuc-BA
2018	<i>Yerma</i>	F. García Lorca	Clásico S XX	Viviana Perea	Tuc-Res
	<i>El arte de la comedia</i>	Eduardo di Filippo	Italia, S. XIX	Ricardo Salim	Tuc-Res
	<i>El enfermo imaginario</i>	Molière	Clásico Universal	Nicolás Aráoz	Tuc-Res
2019	<i>El guiso caliente</i>	Oscar Quiroga	Tucumán	Rafael Nofal	Tuc-Res
	<i>El alcalde de Zalamea</i>	Calderón de la Barca	S. de Oro Español	Ricardo Salim	Tuc-Res
	<i>Las de Barranco</i>	Gregorio de Laferrere	Realismo Argentino	Eva Halac	Bs As
	<i>Pepe el romano (versión de La casa de Bernarda Alba)</i>	Versión de Federico García Lorca	España, S XX	Beatriz Álvarez del Castillo	Tuc-Ext
2020	<i>La Loba</i>	De Filippis Novoa	Realismo Argentino	Carlos Kanán	Tuc-Res
	<i>El peso de la herencia</i>	Martín Giner	Tucumán	Martín Giner	Tuc-Res

En cuanto a la dramaturgia y los textos representados, desde el regreso de la democracia hasta el presente, el mayor porcentaje de obras pertenece a la gran tradición de dramaturgos rioplatenses ligados al realismo, el sainete y el grotesco criollo, ya sean de la primera etapa –Florencio Sánchez, Gregorio de Laferrère, Alberto Vacarezza, Samuel Eichelbaum– o sus seguidores de la segunda mitad del siglo XX¹⁹¹. Entre el 2000 y el 2020, 11 espectáculos del TEP, aproximadamente un quinto de los realizados, se ubican en esta tradición.

Entre 2000 y 2020, 12 obras son clásicos anteriores al siglo XX, de los cuales 3 pertenecen al Siglo de Oro Español. La comparación con las décadas anteriores es llamativa: en los cuarenta años que van de 1959 al 2000 sólo 7 obras habían tomado una dramaturgia anterior al siglo XX, y en una sola ocasión del Siglo de Oro Español. En el mismo sentido, mientras entre 2000 y 2020 Shakespeare y García Lorca fueron representados en cuatro ocasiones cada uno, en el periodo 1959-2000 sólo se los llevó a escena una vez a cada uno. En suma, mientras en las primeras décadas del TEP gran parte de la dramaturgia pertenecía a escritores contemporáneos extranjeros, notamos que en las dos últimas décadas se acentúa el

¹⁹¹ Pellettieri (1998) señala el rol central de Florencio Sánchez como gran fundador de esta corriente, al distanciarse del nativismo y conjugar el realismo finisecular, el naturalismo y aspectos del sainete, sin la cual no podría entenderse la estética de Armando Discépolo, uno de los más renombrados dramaturgos de los años '40 y '50. Este estilo teatral y dramaturgico, despreciado por la crítica contemporánea, sería revalorizado a mediados de siglo especialmente por David Viñas, quien lee el grotesco de Armando Discépolo como la expresión del fracaso del proyecto liberal con que la clase dominante había convocado la inmigración europea (Viñas, 1996) [1964]. Estas relecturas de la tradición de la dramaturgia realista rioplatense impulsaron a distintos dramaturgos a recuperar el género, como Roberto Cossa, Jacobo Langsner o, varios años después, Mauricio Kartun.

carácter clásico y patrimonial de las obras exhibidas. Otros clásicos de la literatura occidental representados entre 2000 y 2020 fueron Aristófanes, Sófocles y Molière.

La serie más escasa de textos corresponde a dramaturgos no hispanohablantes del siglo XX, 6 de las 57 puestas: en tres ocasiones se representó a Bertolt Brecht, y en una ocasión a Jean Genet, Albert Camus y Frederich Durrenmatt. Una de las razones que puede explicar esta ausencia es de orden estrictamente económico. En el mundo del teatro, se pagan altos costos en moneda extranjera por derechos de autor contemporáneos, lo cual evidentemente desalienta esta posibilidad para una repartición del Estado con un presupuesto escaso y no autárquico como era el de la Comisión Provincial de Difusión Cultural de 1959. Cuando en el año 2014 el TEP estaba próximo a estrenar *Madre coraje y sus hijos* de Bertolt Brecht, el periodista del diario local le preguntó al director de la puesta justamente por este aspecto: cuál era el precio que la Provincia había pagado por los derechos de autor. Al respecto, el director ratificaba que había sido una suma alta, pero afirmó no conocerla con precisión¹⁹².

Poner de relieve algunas ausencias puede ser útil para comprender ciertas reglas implícitas del mundo literario y teatral en las que se inscribe la actividad del TEP. En primer lugar, con una única excepción en el 2000, no hay autores latinoamericanos. Tampoco hay dramaturgia porteña contemporánea, a pesar del notable despegue de ésta desde la década del '90 hasta ahora¹⁹³. Cabe destacar además la ausencia completa de autores ingleses o norteamericanos del siglo XX o XXI entre los años 2000 y 2020, a pesar de la fama mundial de dramaturgos de la talla de Eugene O'Neill, John Osborne, Harold Pinter o Tom Stoppard¹⁹⁴, por nombrar sólo algunos que fueron traducidos al español. En este sentido, el universo de la lengua inglesa en Tucumán de los años 2000 se limitó a Shakespeare. En síntesis, la mayoría de textos pertenecen a los grandes dramaturgos de la tradición nacional y, cuando aparece un dramaturgo de origen no nacional, se trata de un autor bastante consagrado, perteneciente al panteón de los clásicos del teatro. En este sentido, el TEP perdió la conexión con la escena

¹⁹² *La Gaceta* (2014) "Una obra que conmueve y hace pensar", 6 de septiembre. Para una reflexión crítica sobre la Ley de Propiedad Intelectual argentina, véase Socolovsky (2020).

¹⁹³ A pesar del impacto y reconocimiento que cobró la dramaturgia porteña de los '90, en el teatro tucumano ésta no tiene ninguna presencia. En el Capítulo 7 analizaremos particularmente esta cuestión. Para un estudio sobre la renovación de la dramaturgia porteña a finales de los '90 de la mano del Caraja-jí, grupo integrado por Javier Daulte, Alejandro Tantanián y Rafael Sprengelburd, entre otros, véase el estudio de María Celia Dosio (2008).

¹⁹⁴ Es posible afirmar que estos autores son menos difundidos por la simple razón de que escriben en una lengua extranjera, una desventaja frente a textos en español que no requieren la intermediación de una traducción. Sin embargo, ya Gustavo Sorá (2003) indicaba que muchas veces las traducciones abundan y están disponibles, no siendo éste el problema, sino las formas en que los artistas hacen circular esos textos, tal como ocurre, desde su perspectiva, desde hace décadas con la literatura brasileña en Argentina (Sorá: 2003: 21-23). De hecho, los autores angloparlantes nombrados circulan en traducciones al español desde hace décadas en nuestro país.

internacional contemporánea, un rasgo que notábamos en las décadas anteriores, cuando estrenaba puestas que hacía pocos años se habían hecho en Buenos Aires, o cuando estrenaba dramaturgos extranjeros vivos –como Norman Simpson en 1970, Jean Anouilh en 1971 o Peter Weiss en 1972–.

En alguna medida, el TEP pasó a ser un espacio que garantiza que, en la escena tucumana, siempre haya un lugar donde encontrar la puesta de un clásico. Así lo explica el Director de Teatro del Ente Cultural de la Provincia de Tucumán, Oscar Zamora, cuya principal tarea es la gestión del TEP, sobre el cual señala: “tiene que ver fundamentalmente con lo identitario”, con el “resguardo patrimonial” de la “dramaturgia universal, tanto argentina, regional y local” (en Rauch, 2015: 52). En el mismo sentido, para la realización de *La casa de Bernarda Alba* en el 2013, el director de la puesta subrayaba que el espectador iba a ver a las “actrices *históricas* del Teatro Estable”, y agregaba que “la idea fue que el texto sea lo importante (...), esto es Lorca *a través de* las actrices, (...) evitamos cualquier *artificio* o *modificación* del texto original. (...) Mi desafío fue hacerla exactamente como es”¹⁹⁵ (las cursivas son propias). También una actriz recordaba su primera obra en el TEP, en el 2005, donde se buscaba reproducir un “español antiquísimo... hablado en castizo... y la idea era eso, poder reproducirla tal cual”. Un testimonio similar, aunque lleno de angustia, era referido por un actor que participó en la puesta de *El alcalde de Zalamea* en 2019. El director no había querido recortar ninguna escena, lo que redundaba en una obra de más de dos horas, algo que preocupaba especialmente a los miembros del elenco al pensar en el público¹⁹⁶. En sintonía, los programas de mano del TEP les otorgan un lugar principal a las biografías de los autores, con una fuerte vocación didáctica centrada en *dar a conocer* a un autor.

Cabe señalar que los actores y actrices del TEP son sólo relativamente conocidos por el gran público, incluso las “actrices históricas” que podrían eventualmente alentar la llegada del público. En Buenos Aires, las puestas de clásicos son muchas veces protagonizadas por un actor o una actriz que acumula un importante capital en el circuito comercial, fundamental para mantener la obra en cartel. De este modo, en los escenarios porteños se vio a Joaquín

¹⁹⁵ *La Gaceta* (2013) “La casa de Bernarda Alba: un clásico sobre la hipocresía”, 12 de julio.

¹⁹⁶ Estas formas de realizar una puesta, tanto en lo que refiere al texto de Lorca como al de Calderón, ponderan la dimensión *transitiva* de la representación por sobre la *reflexiva*, según el análisis que propone Chartier (1996). Se prioriza el carácter transitivo en la medida que se busca que los signos de la puesta –acciones, gestos, parlamentos, escenografía– sean *transparentes* en su relación con el *referente*, ya que *aquello representado* tiene mayor valor que aquellos que trabajan en la representación, lo cual incita a la dirección a borrar lo más posible las marcas de la *enunciación* (Chartier, 1996). Es Karina Mauro (2011) quien propone analizar el arte de la actuación desde estos aportes.

Furriel interpretando a *Hamlet*, a Rodrigo de la Serna como co-protagonista de *El farmer*, o a Alejandro Urdapilleta encarnando al *Rey Lear*, todas en el Teatro San Martín. En contraste, ningún miembro del TEP acumula prestigio en el circuito comercial, el cual, según indicamos, cuenta con una producción mucho más estrecha que en Buenos Aires.

El análisis de la programación y el estilo del TEP pone evidencia sus marcadas diferencias con el circuito experimental-independiente. Según observamos en el Capítulo 3, los tres talleres independientes analizados –de Reyes, Romero y Prina-Medina– se oponen a la centralidad del texto dramático. Tampoco Reyes, Romero o Verónica Pérez Luna, la maestra de Romero en *Manejo de Calles*, dirigieron en algún momento el elenco. A su vez, la antropología teatral, la experimentalidad o la cultura bohemia presentes en la Carrera de la UNT tampoco coinciden con los criterios estéticos del TEP. Un aspecto central del circuito experimental-independiente, suscitado por las salas pequeñas, es el encuentro “auténtico” con el público, que registrábamos en el Capítulo 2 al analizar los aplausos y la tensión corporal buscada en los espectadores. Por el contrario, en el TEP la “autenticidad” no se juega en el vínculo con el público, sino en el hecho de replicar lo mejor posible aquellos textos dramáticos que ostentan un valor *patrimonial*¹⁹⁷. De este modo, el TEP se aproximó con el correr de los años al modelo de “arquitecto”, donde el Estado decide sobre la programación y tiende al “atrincheramiento de estándares establecidos” y el “estancamiento de la creatividad contemporánea” (Chartrand, 2016: 7-8), en oposición al “mecenazgo”, que abre los espacios del Estado a los artistas experimentales o novedosos (Chartrand, 2016). En cuanto al vínculo con los espectadores, la puesta de obras patrimoniales del TEP tiene dificultades para ampliar sus audiencias mediante sus intérpretes, sin inserción en el ámbito comercial, una estrategia principal de los espectáculos de este tipo en Buenos Aires.

5.1.4 Una oportunidad laboral: el ingreso al Teatro Estable de la Provincia

Como señalamos más arriba, el primer elenco del TEP se formó en 1958, con incorporaciones episódicas a cargo del director ocasionalmente¹⁹⁸. Con el regreso de la

¹⁹⁷ La cuestión del patrimonio es compleja y acumula un extenso debate en los estudios de gestión cultural. En principio, podemos diferenciar las definiciones de los investigadores y el “patrimonio” como categoría nativa utilizada por artistas y gestores. Chartrand (2016) define el arte patrimonial como aquel que subsume la dimensión creativa, de entretenimiento o de aplicación práctica a su valor como creación pasada y preservada, donde predomina el sentido de cohesión social y continuidad entre generaciones (Chartrand, 2016: 19).

¹⁹⁸ En su libro *Confluencias*, el director y docente Rafael Nofal (s/f) relata que en los años '70 convergieron en el TEP dos tipos de actores: quienes venían del radioteatro, muy populares en el interior de Tucumán, que utilizaban las técnicas del actor popular argentino, y aquellos que habían empezado a formarse con el método de las acciones físicas de Stanislavski. Nofal señala que esta “confluencia” terminará abruptamente con la

democracia, se instaló en Tucumán la Asociación Argentina de Actores (AAA) y desde allí se impulsó un importante cambio en el TEP. El director y dramaturgo tucumano Carlos Alsina (2013) recuerda una asamblea muy concurrida donde “se cuestionaron las designaciones de actores y actrices (...) durante la dictadura militar” y se pidió la realización de un concurso público para ingresar al elenco (Alsina: 2013: 34-35). Otro director que participaba del gremio recuerda también que la izquierda había ganado las elecciones en el gremio, lo que permitió impulsar “que se hagan los concursos de oposición y antecedentes en el Estable. Y lo logramos”.

De este modo, a raíz de una postura más radical en el gremio, en la década del '80 se realizaron por primera vez un concurso público y audiciones para el Teatro Estable. Se materializaba así una inquietud que aún hoy tiene gran importancia para los teatristas tucumanos: la *ampliación* del acceso al elenco estable, el único lugar en Tucumán donde es posible percibir un salario mensual como actor. Ahora bien, recién en 2005, casi veinte años después, se realizó un nuevo concurso. “Toda la comunidad teatral se presentó –explicaba una actriz– El que te diga que no, miente. Fue un momento histórico bien interesante, salió en los diarios y todo. Había sólo ocho vacantes: cuatro varones y cuatro mujeres”.

Estas audiciones volverían a abrirse en 2011, 2015 y 2017, siempre con un gran número de aspirantes y un puñado de vacantes. Para ello, se utiliza una sala de gran capacidad y las pruebas son abiertas al público, así que gran parte de los teatristas asisten y operan como veedores informales, aunque sin mecanismos institucionales para vetar decisiones. La realización de audiciones no neutraliza las sospechas y críticas por parte de los aspirantes. A pesar de ser un teatro muy criticado en lo estético desde el circuito experimental-independiente, hay una altísima participación en las audiciones, no sólo por la estabilidad económica que promete, sino también porque supone ingresar a un grupo selecto e institucionalizado de la escena local.

Mientras los deseos de integrarse al elenco estable se hacen evidentes en la concurrencia y los altos niveles de participación en las audiciones, estas ansias no parecen manifestarse en lo que compete a los directores del TEP. El Ente Cultural de la Provincia no realiza jamás llamados abiertos para proponer obras y dirigir el elenco estable. Como

irrupción de la dictadura militar, que disuelve la Comisión Provincial de Difusión Cultural. Sobre la técnica del actor popular argentino y su comprensión como un patrimonio cultural en peligro de perderse, véase Mauro (2015), quien apunta que Pompeyo Audivert es uno de los pocos exponentes actuales que pueden trabajarla.

señalamos más arriba, lo habitual es que pocos directores dirijan en más de una ocasión. “Yo tengo tantos años ahí -señalaba uno de ellos- que ni siquiera presento proyecto. Charlamos con el funcionario y me dice ‘Mirá, necesitaría para este año una obra... un clásico universal...’”. De este modo, mientras las audiciones de intérpretes son vigiladas y concurridas, el reclutamiento de directores no es un asunto disputado, ni hay mecanismos institucionales para garantizar su apertura. Como mostramos en el Capítulo 3, la formación en Tucumán está fundamentalmente centrada en la actuación. De este modo, al observar el funcionamiento del TEP, se pone en evidencia que la clausura a las carreras centradas en la dirección ocurre en, al menos, dos niveles: la enseñanza del teatro y la institución provincial más relevante de producción escénica.

Las audiciones para intérpretes cuentan con una primera inscripción por carpetas, donde cada aspirante presenta su *curriculum vitae* respaldado con títulos, diplomas y certificaciones. Allí se realiza una primera selección, los cuales luego pasan a la audición en el escenario. Ésta consiste siempre de tres momentos: dos monólogos de una carpeta propuesta por la comisión evaluadora y una canción. Ignacio es un actor que se presentó a las audiciones del TEP en el 2017, después de varias experiencias en el circuito independiente y materias terminadas de la Carrera de la UNT. Su primera sospecha apareció cuando tuvo en sus manos el formulario que debía llenar. En la primera hoja, en un recuadro decía "Hijo de...". “Eso me pareció tremendo ¡Qué tiene que ver! (...) ¿Qué onda el que no es hijo de...?”. En este caso, la sospecha consistía en que las redes familiares tuvieran peso en el futuro del aspirante, algo atendible si se observa la densidad de redes familiares en las artes en Tucumán.

SOLICITUD DE INSCRIPCIÓN
Teatro Estable de la Provincia
Selección para la función de actor/actriz - Categoría: 19 (diecinueve)
Resolución del Ente Cultural de Tucumán N°: (EC) de fecha: ..

FOTO

APELLIDOS [Redacted]
NOMBRES [Redacted]

DOCUMENTOS DE IDENTIDAD
D.N.I. N° [Redacted]
Pasaporte N° [Redacted]

LUGAR Y FECHA DE NACIMIENTO
DÍA [Redacted] MES [Redacted] AÑO [Redacted]
País o Nación **ARGENTINA**
Provincia **TUCUMÁN**
Departamento/Partido **SAN MIGUEL DE TUCUMÁN**
Localidad **Capital**

ESTADO CIVIL [Redacted]
Nombre del cónyuge [Redacted] **Hijo de** [Redacted] **y de** [Redacted]

Figura 17: Solicitud de inscripción para las audiciones del Teatro Estable de la Provincia de Tucumán

Por su parte, Laura se presentó en dos ocasiones al concurso del TEP. En la primera, pasó la pre-selección por antecedentes, pero no le fue bien en la audición. En cambio, la segunda vez logró entrar, porque había aprendido algo:

“La mayoría de los que han entrado se han preparado con alguien. Después de la primera audición, uno de los consejos que recibí fue ése: para la próxima pedir ayuda, alguien que te oriente, que te guíe, alguien que haya trabajado ahí, ya sea como actor o como director del Teatro Estable” (Laura, actriz. 24 años. Entrevista con el autor)

En su segunda presentación. Laura fue asistida en la preparación de los monólogos. Sin embargo, al conversar con ella, anticipó que no podía revelarme la identidad de esta persona. “No te puedo decir quién, porque esa persona me pidió... es alguien que trabajó mucho en el Teatro Estable... Perdón”. Al igual que el “Hijo de...”, puntualizado con incomodidad por Ignacio, en el caso de Laura se vislumbraba un mecanismo similar: alguien con más prestigio “presenta” al aspirante. Sin embargo, son casos bastante distintos: mientras el formulario requiere explicitar el nombre de un familiar, en el caso de Laura el beneficio no proviene de un lazo familiar, sino de un teatrista, cuya identidad conviene no revelar¹⁹⁹.

En el reglamento de 2017, sobre un total de 100 puntos, 60 correspondían a la Evaluación Actoral, 20 a la Evaluación Vocal²⁰⁰ y 20 a los antecedentes, de los cuales 10 puntos son exclusivamente para el título universitario completo. En las conversaciones, se constató que este factor estimula a muchos estudiantes a apresurarse para terminar la Carrera. Un actor que se presentó al concurso, habituado al circuito independiente donde hizo obras y ganó premios, se encontró en problemas al concursar porque no estaba acostumbrado a guardar diplomas y certificados “¡Yo no tenía *curriculum*! Hice setecientos millones de cosas y no tenía un puto papel. Con mi última obra hemos viajado casi por todo el país. No sé dónde dejé esas cosas”. En este sentido, una diferencia central entre el ámbito estatal y el independiente es la importancia que el primero le otorga a los diplomas, credenciales y otras formas de capital institucionalizado.

¹⁹⁹ ¿Qué motivos llevan a mantener en secreto la identidad de la persona que presenta a alguien? Quizás quien la asistió percibe como desleal hacia los demás aspirantes el haber prestado su *expertise* para garantizar la ventaja de una aspirante. Ahora bien, probablemente los involucrados en la audición, tanto jurados como aspirantes, estén muy al tanto de quién presenta a cada quién, por el hecho de conocer las carreras de los colegas, con quién se formaron o produjeron espectáculos. En contraste, otro aspirante que fue exitoso en su presentación comentó sin problemas quién era la persona que lo había asistido, ya que se trataba de un artista reconocido, pero muy ligado al circuito independiente, que no mantiene lazos con el TEP ni con la Carrera de la UNT.

²⁰⁰ Una queja habitual entre los aspirantes es que la evaluación vocal –que implica el 20% de la calificación– se realiza con una prueba de canto, que consideran un arte ajeno al teatro, del que la mayoría no tiene entrenamiento.

5.2 Los Premios Artea de la Delegación Tucumán de la Asociación Argentina de Actores

5.2.1 Los Premios Artea y la Fiesta Provincial del Teatro: un contrapunto

Según indicamos al comenzar el Capítulo, las instituciones artísticas operan en la legitimación de prácticas, la creación de consensos estéticos y la consagración de los artistas (Altamirano y Sarlo, 1980). En las últimas décadas, el Teatro Estable de la Provincia orientó su quehacer a la programación de obras clásicas de valor patrimonial, así como el fortalecimiento de una jerarquía de intérpretes que ingresan al elenco, y de figuras de larga trayectoria que ocupan la posición de directores. En la segunda parte del presente Capítulo, analizaremos otra institución, no ligada a la producción sino a la elaboración de reconocimientos: los Premios Artea. En el teatro tucumano, las dos únicas premiaciones anuales para los espectáculos de teatro son la Fiesta Provincial del Teatro, un premio organizado en todo el territorio nacional por el Instituto Nacional del Teatro en coordinación con las secretarías provinciales de cultura, y los Premios Artea, de la Delegación Tucumán de la Asociación Argentina de Actores (AAA)²⁰¹. Estas premiaciones interesan a nuestro trabajo porque permiten interrogarnos sobre los reconocimientos distribuidos, las pautas ceremoniales y la sociabilidad que habilitan. En mi tesis de maestría, abordé especialmente la Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán (Salas Tonello, 2018). Por lo tanto, la presente sección estará dedicada más especialmente a los Premios Artea, aunque reelaborando también algunos avances y conclusiones de la investigación de maestría.

Los Premios Artea fueron creados en 1989 por la Delegación Tucumán de la AAA y en 1992 fueron declarados de interés provincial por la Legislatura de Tucumán. Por su parte, la Fiesta Provincial del Teatro comenzó a realizarse también durante los '80 en diferentes provincias de forma esporádica como una iniciativa de los elencos independientes. Con la sanción de la Ley Nacional del Teatro en 1997, estas Fiestas se regularizaron y comenzaron a realizarse cada año en todas las provincias, bajo la dirección del INT y las direcciones provinciales de cultura. Mientras los Artea consisten en una importante ceremonia de premiación, la Fiesta Provincial supone programar los espectáculos participantes durante una o dos semanas y, en la última jornada, se realiza un pequeño evento donde se anuncian los ganadores. Desde el año 2011, ambas ceremonias de premiación se realizan con pocas

²⁰¹ En Anexo, pueden consultarse tablas de elaboración propia con jurados, cantidad de obras participantes y obras premiadas de la Fiesta Provincial del Teatro y los Premios Artea.

semanas de diferencia a final del año, por lo que aparecen en paralelo en la experiencia de los teatristas tucumanos y suscitan muchas veces comparaciones. Mientras muchos teatristas asisten a ambas ceremonias de premiación, otros van sólo a una de ellas, y un tercer grupo no asiste a ninguna. De todas formas, esta participación también es variable, y hay teatristas que manifiestan un rechazo público hacia alguna de ellas, pero participan en ocasiones puntuales.

Una diferencia central entre ambas premiaciones es la conformación de los jurados. Mientras en los Artea los jurados son todas figuras del teatro tucumano, la Fiesta Provincial del Teatro siempre involucra referentes de otros lugares del país, un aspecto que, de distintas maneras, el evento destaca en su folletería²⁰². En el Capítulo siguiente, analizaremos especialmente el trabajo evaluador de los jurados del INT, quienes conforman un grupo en permanente renovación de referentes que evalúan teatro a nivel nacional. “Para mí, cuando el jurado es *totalmente externo* es lo mejor” señalaba Héctor, un director de unos veinte años de trayectoria que recordaba positivamente una edición de la Fiesta Provincial en que todos los jurados habían venido de afuera. Por más que no se hubiera una total imparcialidad, indicaba, porque “el campo teatral nacional tiene muchas filtraciones”, era un rasgo que valoraba:

“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... 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* por qué no lo has elegido, por qué le has puesto tanto, que me pareció re mal, que le des explicaciones. Pero la persona que levanta sus cositas y se va... (Héctor, 37 años, director. Entrevista con el autor)

En contraste, los Premios Artea siempre tienen jurados locales, lo cual para muchos teatristas imposibilita la imparcialidad de la evaluación. Esta desconexión con otros territorios no supone únicamente un problema de justicia o falta de imparcialidad, sino de *relevancia* del premio. Así lo apuntaba un director de 30 años que ganó en una oportunidad la Fiesta Provincial del Teatro: “¡Por lo menos presentarse a la Fiesta, te vas de viaje y te dan plata! ¿el Artea, qué?”. En este caso, el director enfatizaba que el premio del INT incluye dinero y viáticos para asistir a la Fiesta Regional y a la Fiesta Nacional del Teatro, con la designación de cuatro suplentes que podrán reemplazar a las premiadas si alguna no pudiera hacerlo. Además, los espectáculos pasan a integrar el catálogo del INT, lo que les permite acceder a

²⁰² La Fiesta Provincial del Teatro en sus programas de mano presentó las ternas de jurados bajo distintas formas de *diversidad*: en los primeros años del 2000, ponía de relieve la diferencia institucional de los jurados –algunos como representantes del INT, otros del Ente Cultural de la Provincia, otro de los elencos–; tiempo después, cada jurado era anotado en el programa junto a su provincia de origen; por último, desde 2012, los jurados ocupan un lugar más destacado en los programas, con una fotografía y su curriculum (Salas Tonello, 2018: 116-118).

subsidios para giras. En suma, el premio del INT les permite a los teatristas salir de Tucumán y contactarse con otros teatristas y territorios del país. Mientras tanto, los Artea otorgan reconocimientos simbólicos, pero no dinero o posibilidades efectivas para hacer crecer los trabajos. “No le encuentro mucho sentido a la existencia de los Artea –continuaba el mismo director– me parece como una construcción farandulesca de un mundo que es *muy pequeño*, que es Tucumán, que ha generado un *prestigio vacío*”.

Otra diferencia entre los premios es su *selectividad*. La Fiesta Provincial premia únicamente dos trabajos que podrán asistir a las Fiestas Regional y Nacional. En contraste, los Premios Artea tienen un amplio número de ternas -Mejor Puesta, Mejor Actor y Actriz Principales, Secundarios, Revelación, Maquillaje, Iluminación, Escenografía, entre muchos otros-. “Nunca nadie se va con las manos vacías” señalaba Héctor, irónicamente, “equilibra: si no te dan Revelación, te dan mejor Musicalización”. Otro director que jamás participó en los Artea y sí fue premiado en la Fiesta Provincial decía:

“A mí no me parecen muy relevantes los premios Artea. *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, 40 años. Actor, director, ex-tallerista. Entrevista con el autor)

Como señala English²⁰³, el valor de los premios puede pensarse en términos económicos, determinado por su cantidad y disponibilidad. La abundancia de premios ocasiona un espiral inflacionario y su consecuente depreciación (English, 2005: 22). Esto parece ocurrir con los Artea, donde la multiplicación de ternas hace que cada premio en particular decrezca en su valor. Por ejemplo, en la edición del 2018, se inscribieron 24 obras y hubo 20 ternas, y en 2019 hubo 33 espectáculos y el jurado formó 24 rubros de premiación –10 de ellas premiaban a actores y actrices–. En suma, prácticamente todas las puestas tenían al menos dos nominaciones. Por otro lado, en muchas oportunidades los premios al Mejor Actor o Mejor Actriz se los llevan dos personas, es decir, que incluso dentro de una misma terna el premio puede duplicarse²⁰⁴. De este modo, mientras los Premios Artea se multiplican

²⁰³ James English (2005) es autor de *The Economy of prestige: Prizes, Awards and the Circulation of Cultural Value*, un interesante volumen que se propone la titánica tarea de trazar la historia de los premios en Occidente, desde el mundo griego hasta la actualidad. Según el autor, una característica central de nuestra época es la proliferación desmedida de premios, tanto en artes tradicionales como en rubros tan disímiles como la fotografía de comidas, la peluquería, el arte del tatuaje o la pornografía. Según autor, este “frenesí” por premiar habría comenzado a comienzos del siglo XX con los Premios Nobel. También De Valck y Soeteman (2010) se interesaron por los premios y sus consecuencias, al analizar especialmente los reconocimientos en el circuito internacional de festivales de cine documental.

²⁰⁴ El interés de los Artea por la inclusión de muchos espectáculos antes que la selectividad se puso en evidencia en 2006, cuando una figura de importancia de la AAA, que años más tarde sería elegido el Delegado de

y son abundantes si crece el número de elencos inscriptos, la Fiesta Provincial del INT trabaja en pos de la exclusividad, al distinguir solamente dos ganadores y cuatro suplentes, garantizando un alto margen de valor para este reconocimiento. Para sintetizar estos argumentos, proponemos el siguiente esquema comparativo:

Tabla 6: Reconocimientos de los Premios Artea y la Fiesta Provincial del Teatro

	Premios Artea	Fiesta Provincial del Teatro
Escala geográfica	LOCAL	NACIONAL
Tipos	SIMBÓLICOS	MATERIALES
Alcance	INCLUSIÓN	SELECTIVIDAD

Este recorrido permitió comparar los aspectos principales por los cuales el evento del INT reviste mayor legitimidad que el de la AAA. Ahora bien, explicar los premios únicamente por su funcionamiento económico y los reconocimientos que otorga resulta inadecuado, ya que debemos interrogar qué forma de sociabilidad habilitan. En el siguiente apartado, se analizará la ceremonia de premiación de los Premios Artea, la cual experimentó importantes transformaciones en sus prácticas y rituales. De este modo, se indagará qué formas de sociabilidad, criterios éticos, profesionales y de reconocimiento se ponen de manifiesto en este importante encuentro anual que convoca a los teatristas tucumanos.

5.2.2 Transformaciones en la ceremonia de los Premios Artea

Durante muchos años, la entrega de los premios Artea se realizó en el C. C. Virla de la UNT o en una sala del Círculo de la Prensa de la Provincia. Sin embargo, desde el 2013 en adelante, comenzó a hacerse en salones de fiesta, donde los asistentes pagan una tarjeta por la cena y asisten vestidos de gala. Este es el rasgo más destacado entre los teatristas para referirse a los Artea, categorizados por varios como los “Oscars tucumanos”, aludiendo a la

Tucumán, se mostró molesto con el jurado. Durante la ceremonia de premiación, de subió al escenario y criticó públicamente a los miembros del jurado por haber dejado fuera de competencia a algunas obras por no cumplir con los requisitos mínimos para participar –al parecer, el tener un mínimo de funciones realizadas–. Por este motivo, el número de espectáculos inscriptos terminó siendo escaso, algunas temas ni siquiera llegaron a constituirse y varios premios quedaron desiertos. “Tampoco puede criticarse que un jurado sea riguroso y exigente –decía el cronista de *La Gaceta* que cubrió el evento– si su tarea es, precisamente, premiar ‘lo mejor’ de la actividad teatral”, dándole la razón al jurado. *La Gaceta* (2006), “Desprolijo”, 1 de diciembre.

pomposidad y etiqueta de los vestuarios, un evento “chabacano”, “farandulesco” o una “pedorrada” según algunos. Los teatristas que asisten son enjuiciados desde una “teoría de la emulación” (Douglas, 1998: 71), que asume que las “clases inferiores” imitan el estilo de las superiores, es decir, las estrellas de Hollywood o de la televisión porteña. Puede ser tentador para una sociología crítica tomar por cierto aquello que dicen los teatristas desde una crítica ideológica y de izquierda, que se lanza contra un premio de “mal gusto” que imita los modelos dominantes. Sin embargo, esta mirada parcial nos impide observar qué vínculos se engendran mediante el uso de esas prácticas de la cultura de masas (Douglas, 1998: 71-72) como el baile en la fiesta, las vestimentas, la circulación por las mesas, las posturas al fotografiarse.

El paso de los Artea de ser un acto solemne en un auditorio a una fiesta de gala, le agregó al evento un momento de baile y, ciertamente, atrajo teatristas jóvenes. De hecho, entre la Fiesta Provincial y los Artea hay un notable contraste: mientras la Fiesta Provincial premió en varias ocasiones a directores jóvenes –menores de 30 años–, los principales Artea –Mejor Puesta y Mejor Dirección– se dirigen siempre a teatristas consagrados, mayores de 60 años, en muchos casos del Teatro Estable de la Provincia (Salas Tonello, 2018). Quizás esto era lo que durante mucho tiempo desalentaba la participación en los Artea, que tuvieron ediciones donde se inscribieron solamente 8 espectáculos, como en 2003 o 2007.

Instalar la premiación como una fiesta de gala tuvo varios traspiés antes de volverse una costumbre repetida año a año. En el 2010, diferencias dentro del gremio suscitaron la suspensión de los Artea, aunque muchos teatristas expresaron su desacuerdo, por ser “los únicos premios que se dan al quehacer teatral en la provincia”²⁰⁵. En 2011 fueron retomados con un festejo simple, sin jurados, donde “los premios Artea se entregaron a todos para no



Figura 18: Premios Artea 2008, C. C. Virla de la UNT. Fuente: Tucumán hoy en día, 28 de noviembre de 2008.

²⁰⁵ *La Gaceta* (2010), “Una decisión arbitraria e inconsulta”, 27 de diciembre.

perder la continuidad”²⁰⁶. En 2012, se reanudaron bajo una nueva forma: ya no en un auditorio, sino en un bar céntrico, con la conducción de un joven comediante²⁰⁷. Llegaban así nuevos rasgos: la ceremonia tenía un tono humorístico, en un espacio de sociabilidad nocturna y con el protagonismo de un actor joven. Comenzaba a perfilarse la modalidad que derivaría en las fiestas de gala, donde la conducción de humoristas se convertiría en un rasgo permanente. Si en 2013 participaron unas escasas 9 obras, con el tiempo la cifra de elencos se elevaría hasta llegar a 24 espectáculos en 2018 y 34 en 2019. En suma, la transformación de las ceremonias en fiestas de gala coincide notablemente con el aumento de elencos inscriptos. Además, el nuevo formato de los Artea tiene mucho más potencial para multiplicarlo en imágenes en las redes sociales²⁰⁸, como podemos ver en la fotografía del 2019, donde un cartel con un *hashtag* (#) circulaba entre los teatristas y las mesas. Como anticipamos, muchos teatristas tienen una intensa actividad en redes sociales, subiendo videos, realizando *challenges* o vivos en Instagram, lo cual los aproxima a la profesión de los *youtubers* e *influencers*.



Figura 19: Premios Artea 2019 en el salón de un hotel. Fuente: Facebook de la AAA Delegación Tucumán.

Un actor de 24 años recuerda cuando a los 19, todavía en primer año de la Carrera en la UNT, asistió por primera vez a los Artea, con una obra con varias nominaciones, incluida la suya como actor revelación: “Es lindo” comentaba, “todos arregladitos, camisa sexy, la camisa planchadita por primera vez en el año”, en referencia al descuido en el vestuario como rasgo común que tienen los actores en el cotidiano de los ensayos. La elegancia en la

²⁰⁶ *La Gaceta* (2011), “Nueva conducción de los actores”, 16 de diciembre.

²⁰⁷ *La Gaceta* (2012), “La noche de los Artea”, 18 de diciembre.

²⁰⁸ En la Encuesta Nacional de Consumos Culturales del 2013, el SINCA registra como uno de los cambios más notables el crecimiento en el acceso a internet: en 2013, el 71% de los argentinos tenía una computadora y el consumo más practicado en ellas era el uso de redes sociales (SINCA, 2013: 18). En 2017 se registró un aumento de un 15% en el acceso a internet con respecto a 2013 y se espera su universalización para los próximos años, un proceso similar al que experimentó la televisión (SINCA, 2017: 30).

vestimenta en los Artea, que algunos ven como “chabacana” o “farandulesca”, modifica el estilo bohemio prevalente entre los teatristas mantienen en el resto del año. Ahora bien, este actor subrayaba también su incomodidad ante la organización en mesas, donde cada elenco estaba anclada en una y era difícil la circulación. Mientras él fantaseaba con que los Artea fueran como “el tercer del tiempo” en el rugby, con una única mesa larga y “una parrilla donde comen todos juntos”, notaba que las figuras destacadas compartían mesas y él no había podido establecer nuevos contactos.

Las objeciones centrales que se lanzaron contra los Artea en los últimos años tuvieron que ver menos con la injusticia de sus decisiones al premiar –como ocurre con las críticas que recibe la Fiesta Provincial del Teatro– que con la exclusividad ocasionada por el alto precio de la tarjeta²⁰⁹. Una muy querida asistente de prensa de teatro hacía el siguiente descargo en su muro de Facebook, sumando unos 30 *likes*, entre quienes había docentes de la UNT, directores de sala y otros referentes del circuito independiente:

Añoro esos Actos de los Artea, donde podías ir con tu familia y amigos a un teatro a compartir las nominaciones de tu obra. Desde hace unos años todo cambió, ahora hay que pagar una tarjeta para cenar, beber, bailar y ponerte brillos para no desentonar con el lujoso hotel donde lo realizan. Es una fiesta exclusiva parece, donde el estilo Hollywood es la tendencia... (Muro de Facebook, 26 de noviembre de 2019)

En la misma ocasión, la compañía Manojó de Calles publicó en su red social: “METANSE en el ORTO LOS PREMIOS ORTEA”, acumulando unos cincuenta *likes*. Ambas publicaciones se quejaban del alto precio de las entradas aludiendo en especial al contexto de crisis económica de noviembre de 2019. De este modo, además de criticar que los Artea imiten a Hollywood, se denuncia también el carácter *exclusivo* de su ceremonia. Ahora bien, quizás estas publicaciones sean también una expresión de resistencia a cómo las fiestas de gala coincidieron con una mayor apertura, traducida en el notable aumento de compañías inscriptas. Es especialmente notoria la presencia de elencos del interior de Tucumán en las últimas ediciones de los Artea. Además, la fiesta de gala de los Artea opera un “trabajo de límites” (*boundary work*) en tanto se distancia de la cultura bohemia y la ética militante que caracteriza al circuito independiente.

Las figuras que están al frente de la Delegación Tucumán de la AAA se desempeñaron como directores o actores en dos tipos de espectáculos, muy distantes del circuito

²⁰⁹ En el 2019, la tarjeta salía 1200\$, unos 20 US\$ al cambio del momento, e incluso el salón tenía una capacidad limitada, por lo que algunos, aunque quisieron ir, no pudieron hacerlo.

experimental-independiente: teatro tradicional para niños a partir de cuentos clásicos, o teatro de texto de autor argentino de tradición realista. Los organizadores de los Artea están bastante apartados de los criterios experimentales o militantes del circuito experimental y la Carrera de la UNT. Más aún, en su discurso raramente enarbolan la identidad de “teatristas independientes”, sino que se autodenominan “trabajadores” del teatro. Justamente, integran un sindicato y no talleres artísticos, ni ocupan cátedras . Un director del circuito independiente señalaba despectivamente que hoy la AAA “es una mutual” y recuerda cuando en los ’80 “¡Traía a Serrano, generaba movida, era hermoso!”. En contraste, hoy es un organismo alejado del interés por la renovación artística.

Hay todo un universo de teatro de gestión independiente que sostiene estéticas no experimentales. Estos elencos son los que principalmente participan y obtienen premios en los Artea: comedias con componentes de actuación grotesca, teatro infantil, zarzuelas, comedias con libretos del teatro comercial porteño, pero realizadas en salas pequeñas y sin conexión con lo masivo. Ahora bien, las obras del Teatro Estable de la Provincia son las que obtienen los premios más importantes. Dicho elenco participó prácticamente en todas las ediciones y, entre 2000 y 2019, sus espectáculos se llevaron el premio al Mejor Espectáculo en cinco ocasiones (2001, 2007, 2014, 2017²¹⁰, 2018), sin contar otros reconocimientos en demás rubros. En la siguiente tabla, se presentan algunos premios otorgados entre 2012 y 2019, indicando en gris los espectáculos que corresponden al Teatro Estable de la Provincia²¹¹ y con naranja aquellos cuyos directores o dramaturgos dirigen cátedras de la Carrera de Teatro de la UNT:

²¹⁰ Se trata de la obra musical *Ni con perros ni con chicos*, realizada en co-producción entre el elenco estable y una productora.

²¹¹ Como ya señalamos en el Capítulo 1, el Teatro Estable de la Provincia no puede participar de las Fiestas Provinciales del INT, por lo que los Artea son el único premio por el que pueden competir. El Reglamento de Fiestas indica: “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” (Fuente: www.inteatro.gob.ar/Institucional/ReglamentoSeleccionesProvinciales) Claro que esto no atañe a los espectáculos independientes que reciben un subsidio del INT, sino a los que les llega de otra dependencia estatal. Por otro lado, cabe señalar que en el 2005 el Teatro Estable se presentó a la Fiesta Provincial, obtuvo un reconocimiento como suplente y sus obras no volvieron a participar del evento.

Tabla 7: Ganadores, Cantidad de Ternas y Elencos de los Premios Artea 2012-2019²¹²

AÑO	Mejor Obra	Mejor Director	Actriz Protagonista	Actor protagonista	Nº ternas	Nº Elencos
2012	<i>La vida es sueño</i>	Verónica Pérez Luna, <i>Después de muertos</i>	Andrea Barbá, <i>Lilith</i>	Marcos Acevedo, <i>Frankenstein</i>	10	13
2013	<i>Las González</i>	Máximo Gómez Las González	Soledad Valenzuela	Facundo Vega Ancheta	14	19
2014	<i>Madre coraje y sus hijos</i>	Manuel Maccarini, <i>Anfitrión</i>	Norah Castaldo <i>Madre coraje</i>	Adolfo Flores <i>Anfitrión</i>	14	12
2015	<i>Y un día su olor cambió</i>	Mariano Moro, <i>Perdida labor de amor</i>	Tuly López, <i>Y un día su olor cambió</i>	Juan Tríbulo, <i>Cita a ciegas</i>	13	10
2016	<i>Un tonto en una caja</i>	Leonardo Goloboff, <i>Cartas de la ausente</i>	Jessica Carrizo, Potranca	Juan Tríbulo y Gabriel Carreras	14	22
2017	<i>Ni con perros ni con chicos</i>	Jorge de Lasaletta, <i>Casa de muñecas</i>	Andrea Barbá y Huerto Rojas Paz	Andrés D'Andrea, <i>Ni con perros...</i>	17	18
2018	<i>El enfermo imaginario</i>	Nicolás Aráoz, <i>El enfermo imaginario</i>	Andrea Barbá, <i>El enfermo imaginario</i>	Catto Emerich, <i>Lombrices</i>	20	24
2019	<i>El petiso orejudo</i>	Hugo Galván, <i>El petiso orejudo</i>	Celeste Tríbulo y Ruth Plaate	Franco Ruhe, <i>el petiso orejudo</i>	24	33

En esta tabla, observamos una clara orientación de los Artea a premiar los espectáculos del TEP, así como directores ya consagrados y que ocupan importantes posiciones en la UNT. El ejemplo más notorio de la tendencia de los Artea de “consagrar a los consagrados” puede verse en 2015 y 2016, donde el actor protagonista premiado es el fundador de la carrera en 1984. Más aún, en algunos casos que quedaron en blanco para Mejor Actor o Actriz, se trata de obras del circuito independiente, pero el actor o actriz premiada son miembros del Teatro Estable o docentes de la Carrera. De este modo, los Premios Artea, el Teatro Estable de la Provincia y la Carrera de Teatro de la UNT son tres instituciones que mantienen una relativa sinergia, se fortalecen mutuamente y sus referentes circulan con facilidad entre una y otra

Los Premios Artea cuentan con un momento en que los artistas suben al escenario a *agradecer* el reconocimiento, una instancia especialmente destacada por algunos teatristas en lo que atañe al *boundary work*, el establecimiento de límites. Al igual que muchos teatristas del circuito independiente, Miguel tenía un gran rechazo a los Premios Artea y sólo fue en una ocasión porque había sido ternado²¹³. En su extenso relato, se ponía en evidencia una

²¹² Tabla elaborada por el autor en base a material de prensa (La AAA no ofrece en su sitio ningún registro del histórico de premiaciones). Véase también en las columnas de la derecha el aumento progresivo de elencos participantes año a año, así como la proliferación de ternas.

²¹³ Según el rumor que le había llegado a Miguel, quien no asistía a la ceremonia, no obtenía el premio.

frontera entre quienes no asisten a los Artea y quienes siempre están allí. Cuando anunciaron el premio a la Mejor Actriz, resultó ganadora Sonia, una actriz del TEP. El vertiginoso relato de Miguel, con una mirada cargada de ironía y poniéndose a una notoria distancia de este universo, se detenía especialmente en el discurso que la actriz dio al recibir la estatuilla, “ese coso de yeso bañado”²¹⁴ según decía entre risas:

“ ‘Yo, este premio, se lo quiero dedicar... al amor de mi vida... al que hace más de quince años que estamos juntos’... Yo digo ‘No... no lo va a decir... no lo va a decir...’ Estaba muy borracho yo... ‘¡Para vos... EL TEATRO!’ Y yo digo, Naa..!! (Se ríe) Me entré a cagar de risa! Yo no puedo creer que la gente se convenza de esas cosas (risas sonoras) ¡El amor de mi vida! ¡Dejá de mentir!’” (Miguel, actor. Entrevista con el autor)

De la extensa entrevista con Miguel, esta fue una de las anécdotas más intensas y divertidas del relato. Subrayaba un *gesto público* mediante el cual un teatrista se diferenciaba de una colega y establecía una frontera con ella. Mientras Miguel objetaba la autenticidad de Sonia, ella a su vez hacía su performance como una *auténtica actriz* que da su vida por el teatro. La performance de la autenticidad está sujeta a sus contextos de enunciación, en tanto algunos marcos son más propicios que otros para mostrarse *auténticos* (Grazian, 2016)²¹⁵. En este sentido, para Miguel los agradecimientos en los Artea son un marco especialmente sujeto a la sobre-actuación y la exageración de los gestos.

Es notable el parecido entre estas exigencias de autenticidad y las relevadas en el Capítulo 2, al analizar las percepciones de los artistas ante el aplauso del público. En este caso, observábamos que la ponderación del *riesgo* del circuito independiente no se colocaba sólo en el contenido de la escena –exhibir actos de violencia, peligro físico de los actores o desnudos–, sino en la relación con los espectadores, en tanto se buscaba engendrar un aplauso inmediato. Si esto no ocurría, se prefería no “falsearlo”, es decir, no iniciarlo desde la platea por un miembro de la compañía. Del mismo modo, si bien los teatristas independientes, según vimos, hacen cosas que se asemejan a “dar la vida” por el teatro, pronunciarlo explícitamente

²¹⁴ Es especialmente interesante que la crítica se dirija hacia la *estatuilla* –un capital en su estado objetivado, en términos de Bourdieu (1987)–, sobre todo si consideramos que la Fiesta Provincial del Teatro del INT no otorga ni estatuillas ni diplomas, ni tampoco hace subir a los ganadores al escenario. Posiblemente, como los Artea no proporcionan una ganancia en dinero u oportunidades –una gira, viáticos, la participación en un festival en otra provincia–, desde el evento se elabore entonces un objeto en concreto para materializar el reconocimiento.

²¹⁵ Grazian (2016) propone un recorrido especialmente interesante sobre el problema de la *autenticidad* en la sociología de la cultura, analizando situaciones variadas en que ésta se pone en juego como un valor, como las propagandas políticas donde los candidatos se muestran como “gente común”, o las comidas que se presentan como portadoras de algo originario o típico. En este sentido, la *autenticidad* debe comprenderse como un carácter que se *asigna* a un objeto o que alguien *desempeña* como una performance, pero jamás como algo *intrínseco*.

sobre un escenario, en el marco de un premio cuestionado, es un acto percibido como *inauténtico*, un acto que marca una frontera entre dos tipos de artistas²¹⁶.



Figura 20: Estatuillas de los Artea 2019. Fuente: Sitio de Facebook de la AAA Delegación Tucumán

En suma, el análisis de la ceremonia de los Artea permite observar dos tipos de artistas: por un lado, quienes van orgullosos, se sacan fotos y las comparten en redes sociales, y por otro, quienes asisten con distancia y declaran que fueron a regañadientes, o prefieren no admitirlo. Estas dos maneras de asistir corresponden a formas distintas de “estar” en la actividad, lo cual profundizaremos en la próxima sección: mientras los artistas afines a los Artea despliegan un orgullo por la integración, así como gestos grandilocuentes –al agradecer, al hablar de la profesión, incluso para vestirse en la fiesta de gala-, los otros cultivan formas asociadas a la sobriedad y el apartamiento social. De este modo, los Artea son un territorio crucial para observar el “trabajo de límites” entre teatristas”.

5.3 Culturas en común: un diálogo entre el Teatro Estable y los Premios Artea

Luego de recorrer distintas dimensiones referidas al Teatro Estable de la Provincia y los Premios Artea, es pertinente trazar algunos paralelismos y relaciones entre estas instituciones del teatro tucumano. A continuación, analizaremos algunos aspectos que muestran sus rasgos en común y, al mismo tiempo, sus diferencias con el circuito independiente. Se examinará la importancia del carácter profesional de la actividad y la

²¹⁶ Matías, a quien citamos en el Capítulo 2, señalaba “Nunca he participado en los Artea –y luego completaba con cierta vergüenza- O sea... sí, participé en algunos premios Artea, pero siempre desde ‘me importa un huevo’”. Cerca del final de la conversación, Andrés nombró a Sonia y le mencioné la anécdota que me habían referido, a lo cual reaccionó de inmediato: “Ay... Sonia”. En un programa de radio, Sonia había dicho sobre Andrés que “había escuchado hablar de él. Me parece que es uno de los nuevos referentes del teatro de Tucumán”, a partir de lo cual comenzó a recibir bromas de un profesor. Es decir, estaba dirigiendo una obra a la que le iba bien, pero llamarle “nuevo referente” parecía un acto demasiado grandilocuente o exagerado para quienes miran con distancia a los Artea.

integración como un rasgo compartido, así como la relación de ambas instituciones con el patrimonio, las tradiciones y la reproducción de jerarquías sociales.

5.3.1 Profesión e integración social

Para muchos actores y actrices, el ingreso al TEP es la única oportunidad de convertirse en un trabajador asalariado de la actuación, además de ser un reconocimiento para sus carreras²¹⁷. A su vez, el ingreso al elenco estable implica experiencias de aprendizaje y producción muy distintas a las que un intérprete encuentra en su paso por la UNT o los talleres independientes. Tal fue el caso de Pilar, cuya sorpresa inicial al ingresar al elenco ocurrió cuando tuvo que reunirse por primera vez con sus compañeros para un “ensayo de mesa”, el momento en que se hace la primera lectura colectiva del texto, sin utilizar todavía el escenario o practicar gestos corporales:

Está el mesón preparado y los actores empiezan a tirar letra, leyendo con el papel... ¡pero a tirar letra! Y tirar letra no es sólo tirar la letra, leer con furcio... Primero, que no hay eso. Y segundo, que cuando ellos tiraban el texto, salía un personaje. Yo lo podía ver. Y eso a mí me ha impactado de tal manera que yo dije “¡Oh! ¡Era así! ¡Había que traerlo ya listo! Había que traer una impronta de algo, por qué nadie me dijo, por qué no me avisaron...” Y claro, con el tiempo comprendí que estos actores son actores de oficio, que se formaron la mayoría en el radioteatro tucumano, entonces tenían una habilidad tal con la palabra que era casi inigualable, tenían un poder del decir que muy pocos actores hemos podido (...). Mi pregunta era cómo hacés eso, cómo hacés para saber que a este personaje le va a quedar bien ese tono, esa impronta, esas pausas. Ellos le llaman “lectura a primera vista”²¹⁸ a agarrar un texto. Y sale. Te puede parecer impostado, te puede parecer que es mucho, pero ahí hay algo que está empezando a ser avistado. Y eso a mí me volaba la cabeza, lo veía como algo maravilloso que yo quería alcanzar, esa maestría y esa ductilidad. (Pilar, 38 años, actriz del Teatro Estable de la Provincia. Entrevista con el autor)

Para Pilar, el ingreso al TEP implicó entrar en contacto con una técnica actoral depurada que no había encontrado ni en los talleres ni en la universidad, una técnica fundada en el “oficio” de la práctica laboral. Cabe señalar que varios de los actores con los que luego Pilar ejemplifica esta habilidad –Nelson González, Héctor Marcaida, Fanny Dupré– en los

²¹⁷ Esta clase de elencos no son frecuentes, ya que los propios agentes de las políticas culturales pueden percibir que una institución de este tipo atenta contra aspectos inherentes al arte teatral. Véase, por ejemplo, el capítulo “Teatro, Estado y Creatividad” del volumen *Teatro & Estado. Debate y reflexión* del Ministerio de Cultura de la Nación (ed. por Rauch, 2015), donde distintos funcionarios estatales discuten cómo combinar los aspectos imprevisibles del arte con la dimensión institucional y burocrática de las agencias del Estado. Entre los participantes, se encuentra Oscar Zamora, el director del Teatro Estable de la Provincia de Tucumán.

²¹⁸ Cabe señalar que, en el campo de la interpretación pianística, también es una habilidad altamente valorada y entrenada la “lectura a primera vista” –llamativamente, lleva el mismo nombre–, que supone la capacidad del intérprete de enfrentarse a una partitura nueva y ejecutarla, a diferencia de la interpretación basada en la memorización. Al igual que los actores del Teatro Estable, la lectura a primera vista entrenada está asociada a los intérpretes con mucho oficio, en tanto pueden responder rápidamente al requerimiento de ejecutar una pieza desconocida y no depender exclusivamente de largos tiempos de ensayo.

últimos años murieron o abandonaron el TEP. Por lo tanto, esa vieja camada de actores de radioteatro no es exactamente la que actualmente integra el elenco en su mayoría.

Al mismo tiempo, el TEP pone en juego otra dimensión del profesionalismo, ya no dentro del elenco, sino en sus reclutamientos: los pedidos de un título universitario y credenciales que acrediten la experiencia y las técnicas aprendidas. La elaboración de un *curriculum* supone una frontera entre aquellos teatristas que buscan la profesionalización y los que mantienen un involucramiento no profesional. Además, el TEP profesionaliza la actividad al garantizar un salario y horarios rutinarios de trabajo. Mientras los miembros del elenco estable deben cumplir un horario²¹⁹, para las compañías del circuito experimental es habitual ensayar sábados o domingos por la tarde, o una noche “hasta las tres de la mañana”, según decía un actor. Como indicaba Ansolabehere (2019), los tiempos de la bohemia se construyen en oposición a los tiempos de la ciudad burguesa. “Nunca ha sido mi idea dedicarme de lleno al teatro, de ser actor *profesional*”, –decía el actor mencionado– “por más que luego hubiera ganado un premio y realizado giras en distintas provincias. Siempre lo veo como la posibilidad de salir de la rutina”. En contraste, el TEP pondera una forma *profesional* de articularse a la actividad al menos en tres aspectos: las *técnicas* que sus intérpretes manejan –el capital incorporado, en términos de Bourdieu–, las *credenciales* para ingresar –un capital institucionalizado– y *tiempos de trabajo* regulares y estandarizados. Por su parte, el circuito independiente se mantiene abierto a nuevos teatristas, desdeña las credenciales y sus tiempos bohemios ocurren a contrarreloj de los horarios laborales.

En sintonía, la pertenencia a una identidad profesional también es un eje central en los Premios Artea. Los elencos que aquí participan no cobran salarios y difícilmente vivan de la actividad. Sin embargo, en las ceremonias de premiación utilizan una retórica de la *profesión* del teatro antes que de la *experimentación* artística. Manina Aguirre, una actriz que “empezó de grande” a actuar, como ella misma dijo en su discurso de 2008, agradecía su Artea a la Mejor Actriz de la siguiente manera: “Gracias Asociación de Actores. Cuando yo recibí ese número, 21240, sentí mi grado de *pertenencia*”, subrayando que su afiliación al gremio le otorgaba la membrecía al mundo del teatro. Siete años después, al recibir nuevamente un premio como actriz de reparto, su discurso en el escenario fue similar:

²¹⁹ La organización horaria corriente que el elenco debía cumplir durante 2019 era de lunes a viernes, de ocho a once de la noche, que parece ser el esquema regular a lo largo de los años.

“Las palabras que más hondo calaron en los presentes fueron las de Manina Aguirre, elegida mejor actriz de reparto: “los premios no se reciben si no se reciben con lágrimas – agradeció, jadeante–. Y yo estoy muy emocionada porque hoy hay una ley que dice que *mi profesión es actriz*. Encontré, al fin, mi lugar de *pertenencia*”²²⁰

En este caso, la *formalización* que destacaba la actriz se vincula a una identidad profesional fundada en el autorreconocimiento colectivo, la capacidad asociativa y el armado de redes de cooperación, aspectos que Mariscal Orozco (2015: 110) destacaba para la profesionalización de la gestión cultural. Además, los Artea también fortalecen la profesión en la distribución profusa de *credenciales* –capital en su forma institucionalizada– que sirve a los teatristas para colocar en la publicidad de sus obras o sus *curricula*. “Estos premios siempre son una *herramienta* para quien los recibe”²²¹, decía un jurado de los Artea 2015. En contraste, en el circuito independiente casi no hay diplomas o credenciales, lo que ocasiona dificultades a los teatristas cuando deben elaborar una carpeta para concursar en el TEP. En el mismo sentido, objetan el carácter sagrado de las estatuillas. En suma, el premio alienta la *profesionalización* de los artistas mediante, al menos, tres estrategias: el reparto de *credenciales* para fortalecer las carreras, el fomento de la *sociabilidad* dentro de un marco festivo, la *incorporación identitaria* de los teatristas dentro de la profesión teatral.

Mientras los Artea ofrecen escenas donde los artistas se muestran felices de su inclusión en la *identidad* profesional del teatro, muchos teatristas del circuito independiente buscan alejarse de esta identidad, según observamos en el Capítulo 4, cuando referimos a los teatristas que tienden al aislamiento y la “doble vida”. También fuera de Tucumán hay teatristas prestigiosos que defienden su no involucramiento como profesionales y denuncian las ansias de membrecía como un problema para el teatro. Tal es el caso del director y maestro porteño Ricardo Bartís, quien narra sus comienzos en la actividad del siguiente modo:

“Mi vínculo era de no enamoramiento con el mundo de lo teatral, no enamoramiento con ciertas convenciones y cierta *membrecía* que el teatro tiene que no se sabe por qué la tiene, de autoridad moral, de seriedad, de profundidad, que en la mayoría de los casos esconde aburrimiento, tedio e idiotez... una idiotez profunda, como no vi en otros lugares. Una idiotez conservadora, organizada bajo preceptos, con lógicas de funcionamiento... sobre todo en el teatro culto”²²²

²²⁰ *La Gaceta* (2015), “Gala con discursos críticos, emoción y premios repartidos, 30 de noviembre.

²²¹ Alma Tucumana “Gala de Premios ARTEA 2019”. <https://www.youtube.com/watch?v=9vsLccZlAzE>

²²² Conferencia de Ricardo Bartís, entrevistado por Alejandro Catalán, en el “XXI Congreso Internacional de Teatro Argentino e Iberoamericano” del GETEA en FFyL-UBA, 2012. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=j55e5EZlW14> Consultado en Agosto de 2020.

Muchos teatrístas sostienen este tipo de sociabilidad: vincularse únicamente con los suyos, con su “círculo colaborativo”, en términos de Farrell (2001), y mantener una posición agonística con el resto de la actividad. Tanto el TEP como los Premios Artea realizan gestos para incluir personas dentro de la profesión teatral. Mientras el TEP lo establece mediante sus competitivas audiciones, los Artea despliegan varias nominaciones cada año y hacen de su premio una fiesta que aliente la sociabilidad. En contraste, según veíamos en el Capítulo anterior, en el circuito independiente participan teatrístas que discuten su identidad profesional y cultivan su aislamiento con relación a los colegas. Más aún, la actuación desde la “referencia” incentivada en el taller de Prina y Medina, o la actuación desde “cuál es tu fuerte” en Reyes, revisadas en el Capítulo 3, habilitaban que la técnica o el aprendizaje de tradiciones teatrales no sea un elemento determinante para ingresar a la actividad. Por el contrario, la entrega corporal en Romero o la especialización técnica de la Escuela Chapeau! de Fernández se asemejan a la habilidad de los actores del TEP, donde la técnica es una exigencia que fortalece las fronteras entre un adentro y un afuera del mundo teatral.

5.3.2 Patrimonio y reproducción

Tanto los Premios Artea como el Teatro Estable de la Provincia tienen un rol central en el sostén de un *patrimonio* y la *reproducción* de jerarquías, en tanto refrendan el prestigio sedimentado en obras, personas e instituciones. Según Patterson (2010), existe una amplia bibliografía para comprender la reproducción de la estructura social, pero las explicaciones son bastante difusas cuando consideran la reproducción cultural, reduciendo los procesos a “aprendizaje social” y “socialización”, donde simplemente hay imperativos externos que se internalizan (Patterson, 2010: 140). El presente capítulo se propuso indagar en detalle dos instituciones del teatro tucumano que manifiestan rasgos de reproducción, actúan en sinergia y conducen su accionar con significados afines.

En el TEP, los mecanismos de patrimonialización y persistencia cultural son especialmente evidentes en la selección de dramaturgias previamente reconocidas, por formar parte de los clásicos de la literatura “universal” o del panteón de autores dramáticos nacionales. El *patrimonio* puede entenderse como un dispositivo en tanto red de saber, poder y subjetividad que acciona sobre ciertas geografías, sujetos y pasados, seleccionando y legitimando referentes identitarios y culturales (Pérez Winter, 2020: 62). Tal como se mostró, la programación de las últimas décadas se caracteriza por su hermetismo de distintos tipos: *temporal* –exclusión de autores contemporáneos–; *geográfico* –exclusión de autores no

argentinos o españoles, a menos que pertenezcan al panteón de clásicos literarios “universales” como Sófocles, Shakespeare o Molière–; *cultural* –no cualquier autor argentino, sino de la tradición realista; no cualquier autor español, sino del Siglo de Oro o García Lorca–. La importancia del autor teatral como un patrimonio se pone de manifiesto en el extenso lugar que ocupan las biografías del dramaturgo en los programas de mano, así como el esfuerzo de los directores por no introducir artificios.

Esta selección de obras clásicas podría explicarse por la fuerza de la *illusio*, en términos de Bourdieu, una creencia impuesta desde el campo e internalizada por sus actores, de que no habría mejores obras literarias que estos textos. Ahora bien, las obras elegidas por los directores son posiblemente aquellas que conocen bien y elegir las les ahorra trabajo cuando los plazos de ensayo son cortos. En consecuencia, el director ya sabe para cada texto qué escena debe destacarse, qué monólogo debe quedar en manos de un buen intérprete, qué momentos son prescindibles y pueden descartarse, qué situación de la puesta exige un desempeño humorístico de los intérpretes. Es decir, es poco probable que el director elija un texto que no conoce en detalle. Más aún, es común que un director del TEP realice un espectáculo que él mismo dirigió previamente con otro elenco.

Un segundo motivo puede establecerse por la relación entre el director y el elenco. En este sentido, los actores y actrices del TEP se reconocen a sí mismos como prestigiosos dentro la actividad. Por lo tanto, es clave que exista un prestigio simétrico en la figura del director para poner en movimiento los ensayos²²³. De este modo, la elección de un texto clásico por parte del director, un texto sobre el cual hay acuerdo previo sobre su valor, es una estrategia que evita la resistencia del elenco. Si un director propone algo completamente novedoso y ajeno a las rutinas del elenco, debe contar con el reconocimiento previo del mismo. De hecho, uno de los pocos casos donde el libreto no pertenece al bloque clásico ocurrió cuando la directora no era una figura local, sino de Buenos Aires, y su prestigio posibilitaba que los actores aceptaran la propuesta, algo que un director local posiblemente no se atrevería a hacer. Es probable que en las primeras décadas del TEP, la asimetría de prestigio entre director y elenco haya sido mucho mayor, de tal modo que las posibilidades de innovación también lo

²²³ Según los testimonios, cuando el elenco percibe que el director no es suficientemente prestigioso, se desata una notable resistencia a sus propuestas, sus indicaciones y sus formas de pautar los ensayos, todo lo cual puede ocasionarle una verdadera pesadilla a quien ocupa este rol. Durante el trabajo de campo, aparecieron distintos relatos sobre tensiones e intensas peleas entre miembros del elenco estable o con quien estaba a cargo de la dirección, un material especialmente interesante para la investigación, pero que no fue incluido en la presente tesis para no comprometer el anonimato de los informantes.

fueran. A diferencia de aquel elenco de los '60 o '70, el elenco del TEP de los 2000 lleva años en la institución o ingresó mediante una competitiva audición, todo lo cual infunde una auto percepción de gran reputación. Por estos motivos, también la dirección del TEP convoca únicamente a directores prestigiosos del medio, ya que abrir un concurso implicaría colocar en ese rol a una figura que el elenco podría no aceptar y dificulten el trabajo.

En el caso de los Artea, los gestos de patrimonialización y sostén de la tradición ocurren tanto al nivel de las obras como de los teatristas. Mientras la Fiesta Provincial del Teatro premia sobre todo a compañías integradas por jóvenes, muchas veces con un director debutante, los reconocimientos más valiosos de los Artea –Mejor Espectáculo y Mejor Dirección– siempre están dirigidos a teatristas de larga trayectoria. Los directores premiados en los Artea siempre son mayores de 50 años o ganaron previamente la Fiesta Provincial del Teatro (Salas Tonello, 2018: 130). En una ocasión, cuando el Artea a Mejor Director no fue, sorprendentemente, para la figura de más larga carrera de la terna, el ganador prácticamente pidió disculpas desde el escenario: “Nunca me sentiría mejor director que Goloboff”²²⁴, expresó en referencia al director que se esperaba que, nuevamente, obtuviese el premio.

Los Artea ofrecen pocas sorpresas para los rubros codiciados. Tal como vimos, los premios a Mejor Dirección o Mejor Espectáculo van seguidos para el TEP, donde también quien dirige pertenece al grupo de los consagrados por ser docentes de la UNT, dirigir salas o acumular varias obras en su haber. De hecho, las categorías para Mejor Actor y Actriz se dirigen siempre a figuras de trayectoria, mientras que Mejor Actor y Actriz Revelación son las ternas donde pueden triunfar los recién llegados. Los premios más valiosos recaen sobre quienes ya acumularon capital. English (2005) ironizaba sobre los premios que recibía Michael Jackson al final de su carrera, donde cada uno, por sí mismo, valía muy poco, ya que se montaban sobre una larguísima seguidilla de reconocimientos. El hecho de *reconocer a los reconocidos* también provoca que el valor de los premios Artea decrezca. De este modo, si bien buscan la *inclusión* de un amplio número de teatristas, sus reconocimientos crean una escena que muestra cuáles son las *jerarquías* del campo.

Por otra parte, cada año los Premios Artea llevan el nombre de un teatrista de trayectoria, por lo que el evento es también un homenaje a su figura. En todos los casos, se trata de teatristas que aún están vivos y en actividad, lo cual resulta especialmente llamativo,

²²⁴ Tucumán hoy (2008) “Ganadores de los ARTEA 2008”, 28 de noviembre.

al realizarse un gesto de patrimonialización sobre alguien que aún no terminó su carrera. De las siete ediciones entre 2012 y 2019, por ejemplo, en tres ocasiones los Artea llevaron el nombre de actores del Teatro Estable de la Provincia anteriores a los concursos. En otras dos, se trató de directores de espectáculos del “teatro identitario-ceremonial” que definíamos en el primer Capítulo. Uno de ellos, por ejemplo, Ricardo Salim, es especialmente recordado por haber protagonizado “El hombre de la Mancha,” una versión del Quijote, en 1973 con el Teatro Universitario. Salim fue premiado por los Artea como mejor director en 2015 por una obra donde dirigió al TEP, y en 2019 el evento llevó su nombre: “Premios Artea Ricardo Salim”. De este modo, los gestos de premiación y patrimonialización se superponen, poniéndose los Artea al servicio del fortalecimiento del grupo de los consagrados.

En síntesis, tanto en los Premios Artea como en el Teatro Estable de la Provincia parece operar la reproducción del tipo *institucional* (Patterson, 2010), en tanto son espacios que tienden a concentrar el poder en las manos de quienes *creen* en el valor de determinadas jerarquías culturales –los jurados de los Artea y los directores convocados por el TEP– y las implementan. Según Patterson, en las instituciones casi que no hay aprendizaje, sino que los valores son puestos en acto, y quienes participan deben desempeñarse como si los acataran. En otras palabras, quienes participan de los Artea o quienes actúan en las puestas del TEP no necesariamente *creen* en el valor de dichas jerarquías culturales. Sin embargo, los poderosos de la institución controlan los procesos de socialización y actúan como modelo para los jóvenes ambiciosos, garantizando que las prácticas culturales favorecidas sean imitadas por quienes ingresan (Patterson, 2010: 141-142).

5.4 Síntesis del Capítulo

En el presente capítulo, analizamos el Teatro Estable de la Provincia y los Premios Artea, dos instituciones que presentan grandes diferencias con la cultura bohemia, la ética militante y la estética experimental del circuito independiente. Sobre el TEP, nos remontamos a sus orígenes para dar cuenta de las transformaciones que experimentó: un trayecto desde el *cosmopolitismo* y la *contemporaneidad* hacia la *tradición* y el *patrimonio*, ubicándose en el modelo de “arquitecto”, que se distancia de las novedades del campo artístico. Luego, recorrimos algunas controversias y criterios de sus prácticas de reclutamiento, como las credenciales y el patronazgo, el hecho de que una figura de mayor jerarquía presente al aspirante. Los Premios Artea fueron analizados en comparación con la Fiesta Provincial del Teatro, así como su ceremonia de entrega de premios y sus criterios de reconocimiento. Los

Artea presentan un carácter *local, inclusivo* y con reconocimientos *simbólicos*, a diferencia de la Fiesta Provincial del Teatro, que involucra a los artistas con la escala *nacional*, es más *selectiva* y otorga posibilidades *materiales* para realizar giras. La ceremonia de premiación de los Artea, de ser un acto formal en un auditorio, pasó a ser una fiesta de gala. Esto habilita una práctica asociada a las industrias culturales y masivas, que establece una importante frontera con la cultura bohemia, militante y experimental del circuito independiente.

Los Artea y el TEP presentan rasgos comunes: el valor del carácter profesional de la actividad, el sostén de un patrimonio y la reproducción de las jerarquías en el campo. Es evidente que estas instituciones despliegan su práctica “hacia adentro” del campo, en la primera columna de la tabla que propusimos en el Capítulo 4. Tanto el Teatro Estable como los Artea se asocian a la frecuencia en la dedicación, la obtención del dinero por la actividad teatral, la integración en redes laborales y la adquisición de una *expertise* técnica que cierre la “jurisdicción” de los “trabajadores” del teatro. Esto no quita que quienes participan en los Artea deban llevar una “doble vida”, ya que la actividad ofrece escasas oportunidades económicas a los teatristas, según mostramos en el Capítulo anterior.

Los maestros del circuito experimental-independiente establecen distancia con el Teatro Estable y los Artea. Ni Reyes ni Prina dirigieron jamás el elenco estable, ni participaron de los Artea. Tampoco Romero dirigió el elenco estable, y participó en dos ocasiones de los Artea, obteniendo premios secundarios, pero jamás en Dirección o Puesta. En contraste, Fernández, de la Escuela Chapeau! y docente de la UNT, dirigió el Teatro Estable y ganó el Premio Artea más importante a Mejor Puesta en 2017 con *Ni con perros ni con chicos*. Estas participaciones terminan de delinear la distancia de los independientes con estas instituciones, y la cercanía de Fernández, por su parte, al proponer un teatro no experimental, con intérpretes entrenados en técnica vocal y corporal.

Entre estas dos grandes formaciones de experimentales y profesionales, hay teatristas que circulan de un sitio a otro: un actor que, tras la “vorágine” de la actividad independiente, se prepara para ingresar al Teatro Estable; un joven director como Matías, muy ligado a la experimentalidad, que en su debut como director prefiere asistir a los Artea, aunque luego se avergüence de admitirlo; una actriz que se sumerge en la bohemia tras haber ingresado a la Carrera de la UNT, pero luego se apresura para conseguir el título e inscribirse a las audiciones del Teatro Estable. Es evidente que los Artea otorgan sus premios mayores a quienes están en un momento *avanzado* de sus carreras. Sin embargo, también son una oportunidad para

quienes están en una instancia *inicial* o *intermedia*, ya que pueden obtener un reconocimiento y fortalecer sus lazos en la red de colegas.

El carácter local de los Premios Artea es una importante fuente de críticas, mientras que la conexión con otros territorios y el protagonismo de jurados no tucumanos fortalecen la legitimidad de la Fiesta Provincial del Teatro. En el Capítulo 6, analizaremos el trabajo de los jurados concursados del Instituto Nacional del Teatro, que participan de estos eventos y otras políticas de primera importancia para el teatro de Tucumán. Observaremos que el problema de los reconocimientos y la legitimidad excede los límites de la provincia y es imprescindible analizar lo que ocurre con otras instituciones, como es el caso del INT y sus jurados nacionales. En el Capítulo 7, analizaremos las trayectorias de teatristas tucumanos que se instalaron en Buenos Aires. Las carreras que se frustran en Tucumán, así como las expectativas y oportunidades que los teatristas persiguen en Buenos Aires, aportarán importantes datos para comprender mejor el entramado del teatro tucumano.

CAPÍTULO 6: La evaluación oficial del trabajo creador: los jurados del Instituto Nacional del Teatro

Como expusimos en capítulos anteriores, el teatro de San Miguel de Tucumán cuenta con variadas instancias de formación –talleres independientes, una carrera universitaria, una escuela de teatro musical–, así como instituciones que moldean jerarquías locales, como los Premios Artea o el Teatro Estable de la Provincia. Sin embargo, no es posible comprender cabalmente el teatro tucumano sin contemplar su relación con algunas instituciones que exceden los límites provinciales y les permiten a los teatristas establecer conexiones con referentes de otros sitios. Tal como anticipamos, la Fiesta Provincial del Teatro, organizada por el Instituto Nacional del Teatro (INT) en cada distrito, es un evento de primera importancia en Tucumán, por ser, junto a los Artea, las únicas dos premiaciones anuales a espectáculos tucumanos. La Fiesta Provincial del Teatro pone en juego un mecanismo inédito, revestido de gran legitimidad: referentes de otros sitios del país llegan a evaluar espectáculos en calidad de jurados, y las obras premiadas salen de gira hacia otras provincias, especialmente al participar en las Fiestas Regionales y la Fiesta Nacional del Teatro. El INT se constituye así en un organismo de especial relevancia en lo que atañe a reconocimientos artísticos, circulación de espectáculos y conexión entre artistas de distintos puntos del país.

Una figura clave en las políticas implementadas por el INT es el “Jurado nacional de calificación de proyectos”, referentes de la actividad teatral de todo el país seleccionados por concursos de antecedentes y oposición, que se desempeñan tanto en la asignación de presupuesto para espectáculos, como en las Fiestas Provinciales del Teatro. El objetivo del presente capítulo es analizar las prácticas de evaluación de los jurados del INT, por concentrarse en ellos una forma de evaluación artística de carácter oficial y experto, con incidencia en la actividad teatral de todo el país. A su vez, estos jurados son elegidos por

Región y, en al menos cuatro ocasiones, el jurado de la Región NOA fue ocupado por un referente de Tucumán. En consecuencia, la figura de los jurados del INT tiene especial importancia para los propósitos de esta tesis.

Para comenzar, el capítulo presentará algunos rasgos del INT y las tareas que los jurados cumplen dentro de él. Luego, se examinará la práctica de evaluación en festivales y las posibilidades de comprenderla como una intervención experta. En el tercer tramo, se indagará cómo se construye la validez de la evaluación, refiriéndonos sobre todo a problemas de objetividad y justicia. En paralelo, analizaremos qué percepciones tienen los teatristas tucumanos sobre la validez de las decisiones de los jurados en distintas ediciones de la Fiesta Provincial del Teatro. La última sección del capítulo tiene especial importancia para nuestro estudio, ya que analizará la identidad cultural de las regiones y las provincias como un problema clave en la toma de decisiones de los jurados. El presente capítulo se elaboró sobre todo en base a entrevistas en profundidad realizadas a seis jurados concursados del INT, tres varones y tres mujeres.

6.1 El INT y las Fiestas Provinciales del Teatro

Entre las diversas y aún inexploradas transformaciones que significó para la actividad teatral del país la creación del Instituto Nacional del Teatro (INT) en 1997, una de las más notables fue la regularización en todo el territorio nacional de las Fiestas Provinciales del Teatro. Se implementaba así una de las funciones principales definidas por la Ley Nacional del Teatro (24.800): impulsar la actividad “favoreciendo su más alta calidad” y fomentar “las actividades teatrales a través de la organización de concursos, certámenes, muestras y festivales; el otorgamiento de premios, distinciones, estímulos y reconocimientos especiales” (Art. 14 b, e). De este modo, el INT no operaría únicamente inyectando recursos –subsidios para compañías, salas o publicaciones de libros–, sino que también la Ley introducía, de forma explícita, la *evaluación artística* como tarea prioritaria, con concursos y certámenes como vías de detección y certificación de la calidad del trabajo artístico.

La función principal del Instituto Nacional del Teatro es “favorecer el desarrollo de la actividad teatral *independiente*” (Art. 4), un evidente “trabajo de límites”, al establecer claras fronteras en su accionar, quedando excluidos tanto el teatro comercial como las salas y elencos estatales²²⁵. La oposición que definíamos en el Capítulo anterior entre dos grupos, experimentales-independientes en los talleres y profesionales-integrados en el TEP, parece vislumbrarse también aquí en la legislación y el accionar del INT. El organismo es conducido por un Consejo de Dirección integrado por once miembros: tres elegidos por el Poder Ejecutivo Nacional –Director, Secretario General y Representante del Ministerio de Cultura de la Nación– y ocho miembros del campo del teatro independiente, elegidos por concurso público de antecedentes y oposición. Estos últimos son dos Representantes del Quehacer Teatral Nacional (QTN)²²⁶ “sin especificación territorial” (Art. 9 d) y seis Representantes Regionales²²⁷. Además, cada provincia tiene su propio Representante Provincial, también elegido por concurso. En comparación con otros organismos de fomento de las artes, el INT se destaca por garantizar, al menos en lo formal, “formas participativas y descentralizadas”

Organigrama del Consejo Directivo del Instituto Nacional del Teatro (Figura 21)



²²⁵ La ponderación del teatro independiente puede vislumbrarse en varios puntos de la Ley. Por ejemplo, tendrán preferencia aquellas salas “que no superen las trescientas localidades” (Art. 4) y los espectáculos que “promuevan los valores de la cultura universal”, así como los “autores nacionales” (Art. 6). Bayardo (2009) se mostró especialmente crítico ante la “incongruencia” de “contar con un Ley Nacional del Teatro, un instituto y un fondo nacionales” que sólo financian al teatro ‘independiente’, mientras muchos teatros estatales a lo largo del país experimentan un importante deterioro, tanto en sus equipamientos como en sus carteleras, sin obtener aporte alguno del INT (Bayardo, 2009).

²²⁶ En los primeros años, el Consejo de Dirección del INT contaba con cuatro Representantes QTN –así lo especifica la Ley de 1997–, luego se pasó a tres y actualmente son dos.

²²⁷ Elaboración propia a partir de las autoridades consignadas en el sitio web del INT (www.int.gob.ar). Consultado en febrero de 2021.

(Art. 14 c), en tanto alienta el protagonismo de los teatristas²²⁸ en la administración y toma de decisiones, contemplando las diferencias regionales en el despliegue de sus políticas.

Una de las políticas principales del INT desde su creación fue la organización de las Fiestas Provinciales, Regionales y Nacionales del Teatro, todas de carácter anual. Las Fiestas Provinciales, anteriores a la creación del INT, son un evento surgido a fines de los '80 en algunas provincias del país, como Santa Fe, Córdoba y Tucumán. Eran encuentros organizados por teatristas independientes con un aporte económico de las direcciones de cultura locales, donde se presentaban espectáculos y se elegían ganadores que participaban luego en instancias regionales y en un encuentro nacional²²⁹.

Con la creación del INT, la realización de Fiestas Provinciales, antes supeditada a la organización y gestión de los teatristas locales, pasó a ser una política regular para todos los distritos –incluida la Ciudad Autónoma de Buenos Aires– sin importar si en una provincia se inscribiera un promedio de cincuenta espectáculos –en Provincia de Buenos Aires, por ejemplo– o menos de diez –como puede ocurrir en Misiones–. Con el INT, el evento no debe ser garantizado por las direcciones provinciales de cultura, un rasgo no menor para el territorio argentino, donde existen grandes diferencias entre lo que los presupuestos provinciales destinan a esta repartición, siendo CABA quien históricamente tiene el mayor²³⁰. Por este motivo, la implementación federal de una política cultural nacional propició un escenario de relativa igualdad, con efectos más notorios en lugares donde casi no había políticas provinciales de cultura. De este modo, las Fiestas Provinciales se realizan cada año en todas las provincias en gestión conjunta entre el INT y las secretarías provinciales de cultura. El evento consiste en un periodo de entre una y dos semanas en que los elencos presentan sus espectáculos²³¹ con una entrada más económica que la de la temporada, una condición

²²⁸ De hecho, la constitución de representantes por largos periodos dentro del Consejo, en lugar de figuras rotativas encarnadas en profesionales del teatro, fue un argumento principal de intervención en la gestión de Marcelo Allasino, director del INT durante la presidencia de Mauricio Macri (2015-2019).

²²⁹ En el sitio web del INT, se indica que las Fiestas Nacionales del Teatro comenzaron en 1985, cuando la entonces Dirección Nacional de Teatro y Danza, dependiente del Ministerio de Educación y Cultura de la Nación, se propuso reunir en el Teatro Nacional Cervantes a distintos elencos de las provincias. <http://inteatro.gob.ar/BecasConcursos/FiestaNacionalTeatro> Consultado en Junio de 2020.

²³⁰ El SINCA registró para 2007 que las secretarías de cultura de San Luis y CABA ejecutaban un presupuesto que rondaba los \$115 anuales por habitante, mientras en Formosa, Misiones o San Juan no se superaban los \$5 (SINCA, 2010: 17). Los datos de 2018 son similares. Mientras CABA destinaba en cultura \$1345 por habitante y la participación del presupuesto cultural con relación al presupuesto total era del 1,9%, la mayoría de las provincias no cruzan los \$400 por cápita. Para 2018, Tucumán destinaba \$164 por habitante y sólo el 0,4% del presupuesto provincial era para cultura (SINCA, 2020: 16, 18).

²³¹ La condición para inscribir un espectáculo en la Fiesta es que sea por única vez -no se puede participar en dos ocasiones con la misma obra- y tener un mínimo de cuatro funciones realizadas (Art. 3 del Reglamento). Es

estipulada por el INT para estimular la participación del público. La Fiesta termina con un encuentro en donde tres jurados anuncian uno o dos espectáculos ganadores²³² –esto dependerá del número de inscriptos– cuyo premio será asistir a dos instancias posteriores, la Fiesta Regional y la Fiesta Nacional del Teatro.

6.2 Los jurados del INT: legitimidad, *expertise*, autonomía

Los jurados en la Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán fueron definidos de distintas maneras a lo largo del tiempo. El “Reglamento para las selecciones provinciales y para la Fiesta Nacional del Teatro” señala que deben ser propuestos por la Comisión Organizadora de la Fiesta Provincial y aprobados por el Consejo de Dirección del INT, mientras que tanto el organismo de cultura provincial como los elencos pueden proponer un miembro. En Tucumán, a comienzos de los 2000, uno de los jurados era elegido en asamblea por los teatristas, una costumbre que en el 2008 ya había desaparecido, aunque en otras provincias siguió siendo así. Mientras en esa primera década los programas de mano del evento puntualizaban quién había elegido a cada jurado –el INT, el Ente Cultural de Tucumán o los elencos–, desde el año 2012 los programas de mano aportaban una pequeña biografía profesional del jurado con una fotografía, pero no su origen. En este sentido, mientras la legitimidad de los jurados se construía a inicios de los 2000 desde un principio *representacional* según *estamentos* del mundo teatral, esta legitimidad se asentó luego en la *expertise* y el trayecto individual de cada jurado. De este modo, los evaluadores de la Fiesta dejaban de ser rubricados según quién los había elegido, para ser especificados por una fotografía propia y un *curriculum* (Salas Tonello, 2016).

Según señalamos en el Capítulo anterior, en las Fiestas Provinciales de Tucumán, que el jurado no sea local es un rasgo central de legitimidad. De hecho, en las últimas ocasiones casi siempre los tres provienen todos de otras provincias. Según citábamos en el Capítulo 5, Héctor recordaba positivamente una edición de la Fiesta donde ningún jurado era tucumano: “¡Me pareció una de las mejores! Porque estaba bueno el jurado. Para mí, cuando el jurado es totalmente externo es lo mejor”. Además, en este caso los tres jurados eran o habían sido

decir, a diferencia de los festivales de cine, no se estrenan trabajos en el festival. Por el contrario, los artistas deben trabajar para hacer funciones con antelación. Para ampliar, véase el “Reglamento para las selecciones provinciales y para la fiesta nacional del teatro” en <http://inteatro.gob.ar/Institucional/ReglamentoSeleccionesProvinciales>. Consultado en febrero de 2021.

²³² A diferencia de los Artea, los jurados en las Fiestas del INT sólo pronuncian el nombre de los ganadores, pero no hacen entrega de estatuillas o diplomas, ni hacen subir al escenario a los ganadores. Es decir, durante la ceremonia no traducen el reconocimiento en un capital en estado objetivado, en términos de Bourdieu (1987).

Jurados Nacionales del INT. Si bien su figura está contemplada en la Ley²³³ para evaluar proyectos, es habitual que también sea invitados a desempeñarse como jurados en las Fiestas Provinciales. El INT tiene un plantel permanente de seis jurados concursados, uno por cada Región²³⁴, que pueden ir a los festivales y evaluar los proyectos de cualquier distrito del país. En contraste, los jurados de los Premios Artea siempre son referentes del teatro tucumano, lo que implica una importante fuente de críticas, según mostramos en el Capítulo anterior. De este modo, las Fiestas Provinciales del INT habilitan la circulación de evaluadores entre provincias, con los jurados nacionales como protagonistas especiales, quienes incluso son invitados a desempeñarse en las Fiestas habiendo ya finalizado su periodo. Por su parte, Tucumán tiene un rol dominante con relación a otras provincias del NOA en este aspecto: los cuatro últimos jurados de la Región NOA, desde 2015 y hasta el último seleccionado en 2021, han sido todos teatristas de Tucumán, egresados de la UNT.

La evaluación artística en el campo del teatro argentino cobró un interesante nivel de institucionalización que vale la pena explorar en profundidad, ya que se vincula con un amplio arco de problemáticas: en qué se diferencia una evaluación artística institucional de otras formas de evaluación artística; a qué problemas morales y de justicia se enfrentan estos evaluadores, además de los estéticos; cómo se aprende a implementar este tipo de evaluación; qué consecuencias tienen estas formas de evaluación artística institucional para regiones tan dispares como las de Argentina; cómo se experimentan estas evaluaciones a nivel local, en el teatro de Tucumán. El trabajo de los jurados puede entenderse como un tipo particular de *expertise* profesional en tanto “forma de intervención en el campo de poder y la producción de bienes materiales y simbólicos que remiten a un saber técnicamente fundado, ligado a una disciplina científica o a un campo profesional” (Morresi y Vommaro; 2011: 13-14). Se trata de un saber surgido en un ámbito profesional –el campo teatral– y trasladado hacia otra esfera por los expertos, emplazados en la frontera entre el campo artístico y la gestión estatal²³⁵.

²³³ Será función del Consejo de Dirección “designar jurados de selección para la calificación de los proyectos que aspiran a obtener los beneficios de esta ley (...) mediante concursos públicos de antecedentes y oposición”. (Ley 24.800. Art. 14, n).

²³⁴ Cabe señalar que, en los inicios del INT, no había uno, sino tres jurados por cada una de las seis Regiones: Centro, Centro Litoral, NEA, NOA, Nuevo Cuyo, y Patagonia.

²³⁵ Una agenda central de la sociología de los expertos es analizar cómo éstos trafican y traducen su saber desde un campo profesional hacia otro. Por ejemplo, Abbott (2005) analizó la circulación de médicos entre la clínica privada, las universidades y la salud pública a finales del siglo XIX en Estados Unidos, lo cual le permite explicar por qué triunfó la medicina homeopática sobre la homeopática. Por su parte, en una relectura de la teoría de los campos de Bourdieu, Eyal (2010) analiza un caso en que expertos en inteligencia militar de las fuerzas armadas circulan hacia las universidades en el Estado de Israel.

Una característica central del saber experto emplazado en organismos del Estado es que, por ser un saber revestido de autoridad y presunta neutralidad, las decisiones que toman no son apelables o fácilmente controladas por la burocracia estatal o las figuras elegidas por vías democráticas (Turner, 2001)²³⁶. Del mismo modo, los jurados concursados coinciden en subrayar la gran autonomía que mantienen con el INT. La institución no puede objetar sus decisiones ni tampoco da orientaciones cuando un jurado comienza su periodo de trabajo: “Te dicen ‘Bienvenido’ y te dicen ‘Adiós, muchas gracias por los servicios prestados’. Jamás te dijeron dos palabras” señala un jurado²³⁷. Otro enfatiza que es “un trabajo que tiene que ser muy independiente”, ya que el peligro no es que haya un “mal criterio, sino un criterio influido por circunstancias externas”, manifestando que la justicia en su desempeño es tan o más importante que el criterio estético. En sintonía, tampoco el INT forma a los jurados ni les enseña cómo evaluar. “Se supone que es algo que traés con vos, y te llevás con vos”, señala otro. De este modo, no habría una política activa y expresa de la institución de imprimir o vigilar algún tipo de uniformización de criterios de evaluación²³⁸.

En un festival, la tarea de los jurados comienza muchas veces con un primer encuentro, donde ponen en común algunos criterios que seguirán para evaluar. Deben asistir a los espectáculos, que pueden ser hasta tres o cuatro por día durante una semana, con conversaciones en la cena o el desayuno, donde se construye un orden de mérito provisorio. Dos jurados subrayaban que estas conversaciones son imprescindibles para construir acuerdos parciales y no demorar el veredicto en la noche final. La ceremonia donde se anuncian los ganadores está planificada como cierre del festival, luego de la última función. Allí, uno de los miembros del jurado tendrá que pronunciar el dictamen, una tarea que algunos puntualizan como especialmente desagradable por enfrentarse en directo con la frustración de los no seleccionados –uno de los jurados enfatizaba que ésa era la peor tarea de todas; otra

²³⁶ Turner (2001) propone un interesante debate sobre cómo operan los expertos dentro de las democracias liberales, poniendo de relieve el carácter forzosamente *ideológico* de sus saberes. Sin embargo, el autor muestra vías mediante las cuales los expertos pueden coexistir con las democracias. En el ámbito local, una referencia central en el debate sobre expertos y democracia es Mariana Heredia (2011) y su trabajo sobre expertos en economía en los años '90. La autora no se interesa por dictaminar qué tan ciertos o falaces fueron los diagnósticos y decisiones de estos expertos, sino cómo fue el proceso de estabilización institucional y el armado de redes de poder que les permitieron debilitar otras formas de articulación y negociación entre actores sociales y políticos (Heredia, 2011: 181, 216).

²³⁷ De aquí en adelante, cuando incluyamos testimonios de los jurados, lo haremos sin especificar mayores datos de edad, profesión u origen geográfico para preservar el anonimato de las fuentes.

²³⁸ Al respecto, dos jurados referían a un mismo tipo de situación donde habría una eventual escena de “control”: en una Fiesta Nacional o Regional, cuando un espectáculo no reúne la calidad esperada y surgen comentarios entre los jurados y funcionarios del INT sobre “¿Quién eligió eso? ¿Qué pasó acá?”. De todos modos, es una situación que no tiene mayores consecuencias.

puntualizaba que siempre ruega a sus colegas no ser ella quien lea el dictamen—. Por lo tanto, apenas terminan de ver el último espectáculo, se reúnen y toman la decisión sobre los trabajos ganadores. Los condicionamientos temporales del festival moldean notablemente el trabajo de los jurados, quienes asisten a varias puestas por día –sin oportunidad de ver de nuevo un espectáculo– y deben elaborar una decisión final sin demoras en la última noche²³⁹.

Por último, una tarea central de los jurados del INT es la evaluación de proyectos. Con una frecuencia aproximada de una vez al mes, al menos hasta 2019, los seis jurados nacionales se reunían en la Ciudad de Buenos Aires para evaluar proyectos donde elencos de todo el país solicitan subsidios para obras. En este caso, en lugar de evaluar espectáculos, evalúan proyectos de espectáculos, y los jurados deben rellenar con puntajes distintos rubros – antecedentes, criterios de puesta en escena, dramaturgicos– en grillas elaboradas por el INT, un instrumento de evaluación que no se utiliza en los festivales. En otras palabras, mientras en la evaluación de proyectos la institución provee un instrumento compartido que se traduce en puntajes, en los festivales no hay ningún instrumento institucional que haga de intermediario entre el jurado y los espectáculos.

6.3 El trabajo evaluador: ¿la emoción entrenada como saber experto?

En su estudio sobre críticos literarios, Chong (2010) señala que una tarea central para éstos es poner en suspenso sus gustos personales, que no sean “contaminantes” al elaborar un dictamen sobre un texto. Si bien los jurados de teatro también consideran que las afinidades personales pueden ser obstáculos, las emociones personales son una importante herramienta de trabajo. Eugenia, una jurado que acumula una larga carrera en la actividad teatral, explica su forma de evaluar estableciendo, al mismo tiempo, diferencias respecto de otros colegas:

Yo llego a la obra y soy un espectador más. Muchas veces vos ves los jurados que están serios, como en actitud jurado ¡Yo soy un espectador más! Y si hay que reírse, me río. Si hay que llorar, lloro, disfruto la obra y me divierto muchísimo. (...) A mí me interesa cómo me

²³⁹ Mientras las Fiestas Provinciales son altamente competitivas, en las Fiestas Regionales y Nacionales, desde hace algunos años, no se eligen ganadores. Allí, la participación de los jurados del INT consiste en coordinar sesiones de desmontaje y devolución de trabajos. Mientras en las Fiestas Provinciales argumentan únicamente entre colegas y no deben dar explicaciones sobre las razones de la decisión, en los encuentros regionales y nacionales trabajan con la argumentación y el diálogo con los elencos. Para algunos jurados, esta tarea es, por lejos, la más gratificante de todas, ya que implica conocer cara a cara a los artistas. En paralelo, muchos teatristas de Tucumán que participaron de las Fiestas Regionales o Nacionales recuerdan bien estas instancias de devolución, tanto con alegría por recibir el reconocimiento de los jurados, como con tristeza y rencor por ser duramente criticados en una instancia pública fuera de su ciudad de origen.

impacta a mí la obra, si la obra me conmueve, no me conmueve, qué me sucede a mí como espectadora, qué me deja pensando, o si no me pasa nada. (Eugenia. Entrevista con el autor)

En el mismo sentido, otro de los jurados enfatiza que es “consciente” del modo particular que elige para ver los espectáculos en las Fiestas del Teatro:

– Intento no predisponerme en absoluto y ser un espectador *ingenuo*, lo más ingenuo posible.

– ¿Qué sería ser un espectador ingenuo?

– Y... dejarme invadir por... el espectáculo, por el hecho dramático. No ponerme a una distancia a ver cómo están las actuaciones, evaluar el texto. Dejarme invadir para después dejar que decante y empezar a hacer el análisis. En el momento, no me parece bien quien lo hace. Yo discutía con una muchacha crítica muy amiga que la veía en la Fiesta anotando durante la función.

– ¡Ah! ¿Vos no anotás durante la función?

– ¡No! ¡Qué voy a anotar! (abre los brazos en un gesto grande y se apoya hacia atrás, sobre el respaldo de la silla). Tratar de estar presente, de ser espectador y después sí, vas a respirar y vas a decir “Bueno, esto estuvo bárbaro; esto no me gustó tanto” o “esto quizás necesite más trabajo”. Pero en el momento es participar como participa *cualquier espectador* del rito escénico. (Roberto. Entrevista con el autor)

En ambos testimonios advertimos un trabajo activo para dejarse “invadir” o “impactar” por la obra y emocionarse sin interponer las ideas que podrían tener como espectadores entrenados. A su vez, ambos establecen diferencias con otras formas de evaluación experta. Eugenia objeta al jurado en “actitud jurado”, que se mantiene “serio” para evaluar, ya que sería una forma de estar alerta, controlando los impactos que llegan desde el escenario. Por su parte, Roberto se diferencia de una profesional de la crítica, para quien escribir durante la obra es un sostén básico. No será ésta la primera vez en que un *jurado* defina su labor trazando una frontera con los *críticos*²⁴⁰.

El trabajo activo para que la obra “impacte” o “invada” cobra importancia si tenemos en cuenta que la primera reacción de un jurado puede ser tomar apuntes, esforzarse por registrar cosas, dado el temor de salir de la sala y estar confundido acerca de lo que se vio. Roberto es categórico al explicar que él conscientemente elige colocarse en una disposición opuesta. Para ambos, ser un “espectador más” o un “espectador ingenuo” son aspiraciones

²⁴⁰ El rechazo a los críticos es habitual entre los artistas de teatro (Véase: Bayardo, 1997: 62) y puede documentarse extensamente en otros campos. Hobsbawm (2010) inscribe la proliferación de la crítica como una consecuencia de la expansión universitaria de la posguerra, siendo los investigadores universitarios los eventuales destinatarios de las obras de arte, las cuales podrán “si no florecer, al menos sobrevivir cómodamente” (2010: 504). Hobsbawm le reprocha al postestructuralismo francés el haber propiciado que fuera más valiosa la lectura que un crítico hace de un autor que el autor mismo, colocando al acto crítico como portador de una originalidad intrínseca, alentando el hermetismo de los campos artísticos, el hábito de la cita y una escritura para iniciados (Hobsbawm, 2010: 505).

centrales al evaluar espectáculos en festivales. También Alejandro coincide con ese objetivo, pero admite que no es fácil de alcanzar:

Vos primero recibís algo desde el punto de vista de la percepción, te *conmueve*, no te conmueve, te *impacta*, te *engancha*... y por ahí después comenzás a hacer la elaboración del análisis y de hacer más hincapié en las cuestiones técnicas. A mí me pasa, muchas veces uno quiere *desimplicarse* del conocimiento que tiene, es decir, soy un espectador *como cualquiera*, pero lamentablemente uno no es un espectador como cualquiera, porque uno (...) tampoco mira desprejuiciadamente algo. Está mirando con atención, más allá del hecho perceptivo, estás mirando con mucha atención. (Alejandro. Entrevista con el autor)

Alejandro también aspira a dejarse “impactar”, “engancharse” o “conmover(se)” por la obra, pero con serias dificultades para evadir su saber experto, cuya puesta en suspenso, si bien ocurre en un momento ciertamente importante del proceso evaluador –mientras dura el espectáculo– será solamente momentánea. El “análisis” vendrá después de “dejar que la obra decante”. Aquí cobra nitidez que notábamos ya en Roberto: el saber experto como *interferencia*, en tanto la evaluación es comprendida como un acto que le exige al jurado *regresar* a un estado de naturaleza, de espectador “cualquiera” o “ingenuo”.

En todos los casos se delimitan bien dos momentos de la evaluación: la expectación de la obra y el momento posterior de análisis. Más aún, comenzar el “análisis” antes de tiempo indica cosas sobre el espectáculo, según argumenta Eugenia: “Cuando te pones a ver cómo están las luces, a ver qué pasa con esto o lo otro... *es porque ya no estás*... ya estás *desenganchado* de la obra.” En este caso, el hecho de estar alerta y con una mirada analítica revelaría que el espectáculo no está logrando seducir, impactar o invadir. En sintonía con sus colegas, Eugenia argumenta: “Por lo general, *después* de la función pienso en las luces, pienso si estaba bien, por lo general durante la función me *entrego* a disfrutar de la obra.”

Marcela, otra de los jurados, enfatiza aún más la división entre dos momentos, que prefiere separar con un tiempo de relativa intimidad y no comunicación con los demás:

Yo trato de no procesar en el momento que estoy viendo el espectáculo, qué pasa técnicamente. Incluso, trato de no hablar luego del espectáculo, por lo menos por un rato o hasta el día siguiente. Entonces ahí sí... Trato de hacer un procedimiento que necesito el reposo para pasar de la situación emocional afectiva, de la percepción, a la situación intelectual descriptiva del evento, o sea podría ser un rato después, pero mejor si hay un descanso o una noche de sueño. (Marcela. Entrevista con el autor)

Las explicaciones que los jurados dan sobre su tarea son similares a las que Hennion (2001) formula para los melómanos. El autor no entiende el gusto como una disposición, sino como una actividad (*performace*). Los melómanos no son pasivos al escuchar música, sino

que desarrollan técnicas para sentirse cómodos y en intimidad con ella (Hennion, 2001: 9). En consecuencia, escuchar música supone una serie de gestos, dispositivos y una particular configuración de apego al objeto, todo lo cual hace de la escucha algo más que la actualización de un gusto previo, ya que el objeto se redefine en la acción de escuchar y una porción de los resultados no pueden ser previamente calculados (2001: 2). Con el gusto como *acción*, Hennion discute la mirada de Bourdieu, que propone categorías como *disposición estética* o *habitus* (Bourdieu, 1988)²⁴¹, que entienden al gusto como una reacción estable y duradera, determinada por la socialización previa y las instituciones a las que ese gusto remiten.

Lejos del caso de los melómanos, la imagen habitual de los jurados de arte –la que Eugenia, por ejemplo, aporta: “serios, en actitud de jurado”– es la de fríos censores que mantienen con las obras una relación distante, analítica y de eventual desprecio por estar siempre lejos de complacer las altas expectativas del evaluador. Además, la concepción heredada de la sociología del arte de Bourdieu invoca a los jurados como los *gatekeepers* del campo, definidos menos por su actividad que por su *función*, a saber, aplicar las reglas de legitimación del campo. Sin embargo, advertimos entre los jurados una expectación emocional o apasionada, donde una buena evaluación implica perder el control y dejar de estar alerta. En los cuatro jurados citados, se distinguían dos formas sucesivas de colocarse frente al objeto: durante la función, sostienen una relación sensitiva de “enganche”, “entrega”, “impacto” y disfrute con la obra; luego, aparece la “situación intelectual descriptiva”.

Siguiendo a Hennion (2001), el contacto con la obra de arte supone un posicionamiento activo y volitivo del sujeto, lo cual da lugar a interrogantes especialmente interesantes: ¿el posicionamiento activo ante las obras implica que la evaluación se “contamina” con la subjetividad del evaluador, según expresaban los críticos literarios analizados por Chong (2010)? ¿El protagonismo de la emoción, la pasión y el impacto subjetivo en la evaluación de los jurados implica que el saber experto no tiene ninguna incidencia en la decisión? ¿Cómo puede comprenderse un saber experto si éste se basa en la pasión, el “enganche” o el “impacto”? Por último, ¿Qué revisión podemos realizar de las

²⁴¹ Se trata de dos categorías centrales de la sociología cultural de Bourdieu definidas en *La distinción* (1988) y utilizadas a lo largo de toda su obra. La *disposición estética* es sobre todo una elaboración de la propia obra de arte, que impulsa a percibir un objeto más por su forma que por su función (Bourdieu, 1988: 26-7). Por su parte, el *habitus* es el principio generador de prácticas objetivamente enclasables, que supone dos capacidades: producir prácticas y obras enclasables, y apreciar y diferenciar dichas prácticas y objetos (1988: 169-70).

posturas legitimistas de la sociología del arte mediante el análisis de la pasión y el apego de los jurados?

Como se anticipó antes, el régimen temporal de las Fiestas Provinciales incide en la práctica de los jurados. A diferencia de las artes en las que un evaluador puede volver sobre la obra, como los concursos literarios, los jurados de teatro ven al menos tres obras por día y saben que no podrán retornar sobre ellas como espectadores. Podrán conversar con sus colegas, revisar el programa de mano, buscar fotografías de la puesta, pero no regresar como espectadores. Como el contacto con la obra ocurre sólo en ese momento, el jurado es consciente de que debe sacar el máximo de provecho posible. Entonces, clarifica para sí, casi como un plan, cuáles son los momentos de la evaluación. Terminada la obra, no es posible acceder al “disfrute”, el “enganche” y la “entrega”. Por lo tanto, es fundamental propiciar súbitamente, al ingresar a la sala, un estado de “enganche”. El saber experto del jurado consiste, justamente, en ubicarse rápidamente en una disposición de apego al teatro y, sobre todo, hacerlo varias veces en un mismo día, sin ser distraídos por el cansancio, la sobreexcitación de ver varias obras seguidas, los nervios ante la posibilidad de olvidar lo que se vio, la frustración de ver varios trabajos y que ninguno colme las expectativas.

En su etnografía sobre fanáticos de ópera, Benzecry (2012) mostró cómo el amor, la pasión y el apego ponen en suspenso las agendas que sólo indagán el poder y la distinción en el consumo cultural. En este caso, los fanáticos de la ópera de los pisos superiores del Teatro Colón no están interesados en acrecentar su estatus social o acumular capital simbólico para utilizarlo en su sociabilidad cotidiana, sino que asisten frenéticamente a los conciertos en busca de la trascendencia, un crecimiento personal y experiencias extáticas. El consumo de alta cultura no les garantiza mejores posiciones sociales ni ganancias relevantes en sus círculos próximos. En el caso de los jurados, el problema analítico de difícil resolución emerge del hecho de que actúan con la *pasión* de los fanáticos, pero producen actos de *reconocimiento* con consecuencias indudables en las jerarquías de la actividad.

El “trabajo de límites” que los jurados realizan con relación a los críticos no se explica por una disputa sobre jurisdicciones profesionales (Abbott, 1988), según tipos de problema que sólo una clase de profesional puede resolver. Los jurados marcan su diferencia con los críticos precisamente por el tipo de relación subjetiva que establecen con la actividad, cargada de afectividad en los jurados, tanto en la devoción estética por los objetos como en el vínculo pedagógico con los artistas. Ellos estiman que los críticos se conectan de otra forma con el

teatro, del mismo modo que los fanáticos de la ópera tipifican a los que miran desde la platea, que pagan entradas costosas, como los “no apasionados” (Benzecry, 2012: 152). La diferenciación no pasa por atesorar un tipo de saber experto más adecuado, con pruebas más solventes, sino por los modos de afiliación que jurados y críticos mantienen con la actividad. Según testimonios de algunos jurados, los críticos mantienen un trato más despiadado en la comunicación con los teatristas en las instancias de devolución y evalúan utilizando grillas que reducen el espectáculo a puntajes: “Si bien hay algunos críticos que son gente muy formada, y no lo son la mayoría, el crítico tiene como la idea de ‘Esto está bien, esto está mal’. Tiene que ponerle tres puntitos, cuatro caritas...” señalaba un jurado.

En contraste, cuando los jurados de teatro describen su tarea, subrayan la afección corporal, el disfrute o el silencio al salir de la función para que la obra “decante”. Esta afección corporal constituye un estado auto-provocado en vistas de una mejor detección de la calidad del espectáculo. Dado que tienen una larga experiencia sobre cómo se va al teatro, no dislocan su evaluación de la expectación apasionada que, en otros contextos, mantienen como teatristas. De este modo, al hablar de su tarea uno de los jurados confundía momentos donde evaluaba una obra en un concurso y donde miraba una obra que él mismo dirigía. El cuerpo emocional es donde se acoge la obra, el instrumento de medición de su calidad estética. También los fanáticos se ven a sí mismos como receptores pasivos de una fuerza superior (Benzecry, 2012: 142), una metáfora similar a la que utilizan los jurados.

Llegados a este punto, observamos que las pautas de evaluación de los jurados del INT coinciden ampliamente con las percepciones sobre el público examinadas en el Capítulo 2. Los jurados buscan transformarse, ellos mismos, en aquel público *desconocido* que los teatristas ansían atraer a sus espectáculos. A su vez, el rechazo de los teatristas hacia la prevalencia de colegas entre los espectadores encuentra su paralelo en los jurados, quienes reniegan de su propia *expertise* como fuente de instrumentos para evaluar²⁴². Una “buena” evaluación, según los jurados del INT, será aquella que seleccione el espectáculo más convincente para el espectador “ingenuo”, no afiliado al mundo del teatro, desligado de los

²⁴² “Por supuesto que uno tiene todos los elementos teóricos”, decía Eugenia, “pero con ese bagaje teórico no hacés absolutamente nada si no ves teatro. Yo conozco un montón de gente que te teoriza, que ‘el teatro del absurdo, que esto, que aquello, que no podemos salir de esta época isabelina’... ¡¿Qué hacés con eso?! No te sirve de nada, porque yo creo que todo se juega en ver teatro” indicaba, subrayando su distancia con el saber experto. Sólo una de las jurados enfatizaba la importancia del saber bibliográfico, pero sólo como una forma útil de debatir con los otros jurados. De hecho, Alejandro expresaba sus sospechas ante ese saber académico, que muchas veces se usaba de forma instrumental sólo para hacer primar una obra en la decisión final.

colegas. En las antípodas de esta forma de entender al público podemos ubicar a los directores del Teatro Estable de la Provincia, que se interesan por la reproducción fiel de textos patrimoniales, aunque eso redunde en largos espectáculos o parlamentos de difícil comprensión para los espectadores. Por el contrario, para los jurados del INT el criterio central de valor es la afección corporal que se vive durante el espectáculo, lo cual se asemeja bastante a la *autenticidad* buscada por los teatristas en su vínculo con el espectador, según analizamos también en el Capítulo 2. En gran medida, la evaluación de los jurados no hace más que poner en juego un sentido compartido sobre el valor estético, característico del circuito experimental-independiente, donde el público tiene un rol gravitante²⁴³.

En síntesis, el trabajo de los jurados resulta un interesante caso en la medida que el saber experto está más relacionado con las emociones y una predisposición sensible, que con el conocimiento académico, los debates teóricos, sobre tradiciones estéticas o reglas del funcionamiento escénico. En otras palabras, el saber experto de los jurados consiste en predisponerse rápidamente para la afección emocional y corporal frente a un espectáculo y haber acumulado un entrenamiento para *perder el control*, evitando la *interferencia* de los saberes acumulados. Esto nos permite revisar la comprensión de los jurados según su *función* de *gatekeepers*, prestando atención a la *actividad* en la que se ven involucrados.

La evaluación de los jurados opera con una lógica afín a la *cit  inspirada* de Boltanski y Thévenot (1991), un orden de justicia donde lo valioso tiene los atributos de la iluminación, lo espontáneo, lo involuntario, las emociones que escapan a la medida y privilegian la singularidad por sobre las equivalencias, donde los sujetos modelo son el niño, el loco o el genio (1991: 200-1)²⁴⁴. A su vez, el trabajo de los jurados cobra especial interés al analizarlo desde el modelo de Hennion (2001) del gusto como *performance*, donde la afección estética implica una *actividad* en la que el sujeto se esfuerza por perder el control (Hennion, 2001). Al mismo tiempo, la ponderación del público no iniciado, tanto en los teatristas independientes como en los jurados, pone en evidencia que existe una disposición estética

²⁴³ El interés del público por parte del INT se pone de manifiesto también en la programación de las Fiestas Regionales y Nacionales del Teatro, donde los elencos que exigen salas pequeñas o pocos espectadores, deben comprometerse en hacer más de una función hasta reunir, al menos, cien espectadores.

²⁴⁴ La obra *De la justification. Les  conomies de la grandeur* de Boltanski y Thévenot (1991) es un trabajo clásico de la sociología pragmática, que desarrollaremos más extensamente en el Capítulo 7 para explicar las afinidades y rechazos de los artistas que migran desde Tucumán a Buenos Aires. En pocas palabras, la propuesta de Boltanski y Thévenot consiste en definir seis *cités* u órdenes de justicia -*inspirada, industrial, doméstica, cívica, mercantil y de la opinión*- según qué dimensión o elemento de la vida social se pone en valor. Ya que no hay traducción al español de esta obra, traducimos por “lo valioso” o “el valor” a lo que en el original se indica como “le grand / la grandeur” o “worth / worthiness” en la traducción al inglés (Boltanski y Thévenot, 2006).

(Bourdieu, 1988: 26) compartida, es decir, una pauta común incorporada entre los miembros del campo artístico, que moldea la práctica evaluadora.

6.4 La validez de la evaluación artística: problemas de objetividad y justicia

La centralidad que los jurados le otorgan a la emoción puede conducirnos a pensar que sus decisiones dependen exclusivamente de juicios personales, y que su autoridad y posición jerárquica en el INT les garantizan la aceptación automática de los artistas. Sin embargo, el trabajo evaluador de los jurados concentra el interés de muchas personas y no es ajeno a demandas de objetividad, justicia y explicitación de criterios por parte de los participantes. En este apartado, reflexionaremos sobre qué debates, críticas o problemas se ponen en juego en las prácticas de evaluación de los jurados. Para ello, haremos referencia a dos estudios sobre profesionales de la evaluación que trabajan con objetos desafiantes para la producción de dictámenes justos, aceptables u objetivos.

Steven Shapin (2016) se interesó por analizar cómo se construye un saber objetivo en un ámbito signado por juicios impresionistas. De este modo, investigó el caso de Maynard Amerine, un enólogo norteamericano que, a mediados del siglo XX, desarrolló un proyecto para alcanzar un conocimiento transparente y compartido para la descripción y valoración del vino. El carácter central de este proyecto de objetivación del saber enológico es su “internalismo intencional” (Shapin 2016: 443), es decir, el evaluador de vino debe esforzarse en hacer foco exclusivamente en el objeto y dejar de lado elementos externos, que las etiquetas de las botellas habitualmente destacan: la región de la que el vino proviene, su reputación previa o el añejamiento. Para Amerine, no conviene enfocarse en estos datos, ni siquiera mencionarlos, ya que la atención debe colocarse únicamente en los elementos sensoriales que emergen del contacto con el vino. Amerine desarrollará entonces una serie de términos descriptores para nombrar dichas sensaciones. En síntesis, su proyecto de objetivación del saber enológico considera que los datos que no provienen del encuentro con el vino son *externos* al objeto e interfieren con una cabal evaluación.

La controversia acerca de qué datos deben considerarse para una evaluación y cuáles no aparece también en los mundos artísticos. Philippa Chong (2013) ha estudiado a críticos de novelas que buscan no “contaminarse” ni con lo que *otros intermediarios* dijeron sobre el libro –por lo tanto, evitan mirar las solapas y contratapas donde se encuadra el estilo o el

género, ni la cinta con la que la editorial envuelve el volumen e indica número de ventas, ni los juicios de otros críticos— ni con sus propias *afinidades personales* por un género, un estilo o un tema en particular. Mientras la primera serie de “contaminantes” puede evitarse con acciones más nítidas, monitorear la afición personal es más desafiante para el crítico. Por otra parte, tanto los críticos literarios como los enólogos realizan su evaluación en pos de un objeto final: una reseña crítica en un periódico, la etiqueta en una botella de vino. En ambos casos, el objeto textual que el evaluador debe construir presenta argumentos, razonamientos y un vocabulario particular. En contraste, el producto final de la evaluación de los jurados de teatro es un acta donde sólo se mencionan las obras seleccionadas, pero no deben dar argumentaciones públicas sobre sus decisiones, un rasgo especialmente interesante que abordaremos en esta sección. Ciertamente, este “silencio” de los jurados de teatro excede los festivales del INT y puede rastrearse en un sinnúmero de concursos y festivales artísticos, donde los evaluadores otorgan premios, pero no hacen públicas las razones de la asignación.

A continuación, analizaremos algunos problemas vinculados a la objetividad y la justicia de la evaluación en los jurados del INT. La exposición estará organizada en cuatro secciones: la relación entre el *creador* y la obra, el *contexto* de encuentro con el objeto, el *proceso creativo* por el cual el objeto fue construido y el *silencio* de los jurados en cuanto a sus explicaciones. No incluiremos en este punto la subjetividad del evaluador, un elemento indicado por Chong (2013) y Shapin (2016) como “contaminante”, pero que, en nuestro caso, ya analizamos extensamente en el apartado anterior. Tal como indicamos, en los jurados de teatro la dimensión emocional y subjetiva no es rubricada como “contaminante”, sino como la herramienta principal de la evaluación artística. Si bien los jurados aclaran que la afinidad por un género o estilo podía eventualmente interferir, de ningún modo la experiencia emocional y corporal durante el espectáculo debe apartarse o ponerse en suspenso.

6.4.1 La relación entre la obra y el artista

En el estudio de Shapin (2016), el enólogo Amerine criticaba aquellas etiquetas que se regodeaban comentando la fama de la bodega, en lugar de hablar del sabor y el aroma del vino (2016: 443), ya que la *reputación* previa del creador podía ser una interferencia para una buena evaluación. También los concursos artísticos despliegan estrategias para que los evaluadores se contacten sólo con la obra y no conozcan el nombre de sus creadores, tal como ocurre en varios concursos literarios o los procesos de referato de artículos científicos. En este caso, la interferencia o contaminante no es sólo la *reputación* del creador, sino también el

potencial vínculo *personal* que el evaluador tenga con un participante. En consecuencia, aislar al objeto y ocultar al creador es una tarea importante en ciertas instancias de evaluación en favor de la *objetividad* y la *justicia*. Ahora bien, estas tareas son ciertamente difíciles en ámbitos artísticos donde no hay muchos profesionales, de modo que el anonimato no garantiza que un evaluador no reconozca una impronta, un estilo, una tradición o la temática trabajada. Más aún, en la evaluación de espectáculos teatrales, hacer esta escisión entre creador y obra es prácticamente imposible, ya que los artistas mismos están sobre el escenario.

Ahora bien, no será en los festivales, sino a la hora de evaluar proyectos donde los jurados se enfrentan con problemas ligados a la relación entre creador y obra. A diferencia de aquellos evaluadores que consideran que la reputación del creador es un “contaminante” al momento de emitir un dictamen, en la evaluación de proyectos puede ser útil contemplarla:

La gente tiene una trayectoria creativa, no sale de un repollo, no es que vos ves un proyecto y decís “¡Ah! ¡Qué buen proyecto!”. No. *Vos ves quiénes son de ese proyecto, qué hicieron antes, cómo van a poder armar este proyecto*. Si vos ya le diste antes a ese director o a ese actor o a ese autor y viste lo que hizo con eso que vos le diste, sabés, tenés noción de que floreció la semilla que vos pusiste (...) Porque si no, también *te agarra esa cosa loca de yo le estoy dando a gente que no sé...*
(Roberto. Entrevista con el autor)

Mientras el enólogo de Shapin sugería no prestar atención al creador, este jurado indica que sí es importante contemplar quiénes son los autores, sobre todo ante la responsabilidad ética de una evaluación altamente valorizada que asigna fondos públicos. En consecuencia, los mecanismos de evaluación de proyectos, que se realizan con grillas y puntajes, son cotejados con mecanismos menos estandarizados, basados en el conocimiento que los jurados tienen de los miembros del campo. Conocer a los autores del proyecto puede favorecer el proceso de evaluación, y la acción equivocada es la opuesta: contentarse con declarar la calidad de un proyecto, contemplando exclusivamente el documento que llega a las manos del jurado. “Un *curriculum* lo hace cualquiera, uno puede poner cualquier cosa en un *curriculum*” decía uno de ellos. Por lo tanto, parte de su trabajo consiste en incorporar datos que él no recibe oficialmente en el proyecto:

Yo no me voy poner a chequear cosa por cosa lo que dice (en un *curriculum*), pero yo conozco *quién es cada uno en este medio*. Eso es muy importante, porque un *curriculum* puede ser infinito. Yo puedo tener dos años de experiencia y haber hecho 25 cosas para llenar veinte carpetas. ¿Se entiende? O sea, hay que saber leer entre líneas los *curriculum*, y saber leer *entre líneas* los proyectos. (Roberto. Entrevista con el autor)

Este “leer entre líneas” implica poner en juego su conocimiento acumulado sobre la actividad en las distintas regiones del país. De hecho, un criterio central de reclutamiento del Instituto Nacional del Teatro es que el jurado sepa quiénes son los principales referentes, maestros, salas o estilos en distintos puntos del país, especialmente de la región del jurado:

“(En la) entrevista con el Consejo Directivo te preguntan cuál es el conocimiento que tenés de la región a la cual vas a evaluar. Creo que eso tiene peso importante. (...) Por ejemplo, *te piden que nombres los referentes, direcciones de grupos, de salas, etc.* En mi caso particular (...) tuve el privilegio de poder recorrer la zona varias veces, de tener entrevistas con los grupos, de conocerlos...” (Alejandro. Entrevista con el autor)

“Una de las cosas que yo pienso que (desde el INT) han tenido muchísimo en cuenta (para seleccionarme), el hecho de que *yo conozco muchísimo del teatro independiente de acá y del interior también...*” (Roberto. Entrevista con el autor)

Estos aspectos son particularmente interesantes, ya que, mientras otros concursos parten del *anonimato* de sus participantes, en este caso es el propio INT el que espera que sus jurados conozcan cómo está formada la trama de artistas en cada región. Son dos formas opuestas de cómo un concurso artístico entiende y clasifica a la población a la que se dirige para distribuir sus reconocimientos y recursos. Como los jurados conocen a los creadores y éstos nunca están anonimizados, la evaluación implica el desafío de la *imparcialidad* y la *ecuanimidad*, donde un factor “contaminante” para la evaluación es el vínculo personal con un participante²⁴⁵. Uno de los jurados señala que ésta es la dimensión más sensible del trabajo: “Lo más difícil no es que haya un *mal criterio* en la elección, lo más difícil es que haya un *criterio influido* por circunstancias externas (...) que, porque yo soy amigo de fulano, lo elijo”. De este modo, distinguir y seleccionar el mejor espectáculo o proyecto no es realmente el mayor desafío o sobre el cual mayor atención y control debe sostenerse. De hecho, todos los jurados coinciden en que generalmente están de acuerdo en la decisión sobre qué espectáculo seleccionar, como si la calidad artística fuera algo bastante evidente y compartido.

6.4.2 El contexto de encuentro con la obra

El segundo elemento refiere a los elementos situacionales que pueden modificar la expectativa del objeto y al espectáculo mismo. En el caso del teatro y las artes performáticas, este elemento es ciertamente problemático, ya que las obras no son fáciles de manipular,

²⁴⁵ En términos de Boltanski y Thévenot (1991), este criterio de justicia se correspondería con la *cit  civica*, aquella donde lo colectivo y el bien común priman sobre el individuo y el mejor candidato a ser elegido es aquel que se ha despegado de cualquier vínculo personal con los demás (1991: 233).

almacenar, exhibirse iguales en otro marco o reproducirse técnicamente²⁴⁶. El carácter efímero y situacional del teatro puede poner en duda la idea misma de un concurso de teatro:

En concursos de escritura hay un montón de cuestiones que son súper *objetivas*, de las que vos podés hablar (...) porque la obra *está ahí* mientras vos la analizás, la ves ahí. Pero en las artes escénicas, eso es tan complejo. Nunca sabés qué ha pasado con la función, qué función ha hecho el grupo frente a ese jurado. (Marcos, 40 años. Director y actor. Entrevista con el autor)

En la mirada de este director, no es posible *estabilizar* los espectáculos teatrales. Elementos tan diversos como los viajes, los cambios de sala, el ánimo de los artistas, la disponibilidad de objetos, pueden transformar la obra entre una función y otra. En consecuencia, muchas compañías realizan grandes esfuerzos para estabilizar las obras cuando salen de gira, mostrándose exigentes en los aspectos de la sala. En estos términos explicaba Sergio Prina, el maestro y director cuyo taller exploramos en el Capítulo 3, cómo fue su experiencia al ganar la Fiesta Provincial del Teatro y asistir a la Fiesta Nacional. La obra se realizaba originalmente en una casa particular, por lo que habían solicitado un espacio de ese tipo para hacer la función:

Cuando llegamos, el director dice “Esto no es una *casa*, es una *sala de teatro*”; “No, –le contestaron– Es una casa, pero se usa como sala”. Entonces le dice “¡No! ¡Nosotros pedimos una casa, no una casa que se usa como sala! Justamente lo que no queremos es que se vea que es una sala: no queremos que se vean las parrillas de luces, el telón negro, que se vea tal cosa, tal otra...” (...) Nos llevaron al hotel, dejamos las cosas y volvimos a la sala a desatornillar... Peleas a muerte con el tipo de la sala, “¡No puede ser! ¿cómo están haciendo esto?” “No sé, hablé con el del INT, –decían los directores– nosotros pedimos así. Disculpanos, pero nuestra obra no puede ser en una sala.” (...) La sala tenía un cartel en la pared que decía fundada en mil novecientos no sé cuánto, atrás la pared sin pintar, sacamos el cartel, compramos pintura para igualarlo con la otra. Laburamos como 4 días desmontando la sala (...) Los directores eran innegociables. (Sergio Prina, 38 años. Director, maestro, actor. Entrevista con el autor)

Se observa que los artistas se esfuerzan por estabilizar el espectáculo en un nuevo contexto, manteniendo los elementos que ellos rubricaron como *esenciales* a la obra: que el espacio sea vea como una *casa* y no como una *sala*. Se trata de un desafío típico de los mundos artísticos: “estabilizar materialmente la identidad de una obra en tanto que objeto de valor y de sentido”, según sintetiza Fernández Rubio (2017: 67) en su estudio sobre los trabajadores del MoMA –el Museo de Arte Moderno de Nueva York–, quienes se enfrentan a objetos

²⁴⁶ El carácter efímero del teatro es posiblemente la dimensión que más desveló a sus investigadores y críticos. Dubatti (2007), por ejemplo, para evitar hacer del teatro un objeto fijo y cerrado, entiende que éste es básicamente un “acontecimiento”, algo esencialmente evanescente. Por lo tanto, la historia del teatro debe comprenderse siempre como “la historia del teatro *perdido*”, del cual sólo pueden verse sus “marcas”, pero jamás “exactamente qué y cómo era esa zona de experiencia” (Dubatti, 2007: 185-6).

sometidos al deterioro físico y químico del paso del tiempo. Los conservadores del museo, al igual que los artistas de teatro que mueven su espectáculo para un festival, deben distinguir y estabilizar aquellos elementos de la obra que encierran la “agencia creativa” y que modificarlos supondría dañar su vitalidad (Fernández Rubio, 2017)²⁴⁷.

En sintonía, es habitual entre los teatristas del circuito independiente criticar a aquellos colegas que hacen una obra “con dos sillas y una mesa” con el solo fin de hacer más giras, ponderando la movilidad de la obra y que ésta pueda rápidamente alistarse para viajar y participar de un festival, por sobre su arraigo a un espacio determinado y la fidelidad a un proceso creativo²⁴⁸. Nuevamente, la experimentalidad artística se pone en tensión con la eficacia profesional. Mientras algunos ponderan ser fieles a las decisiones artísticas, otros priorizan la ductilidad del elenco para incorporarse a nuevos trabajos. Frente a esta disyuntiva, es habitual que quienes dirigen salas arraiguen sus obras al espacio y se muestren reacios a moverlas. Mientras tanto, las compañías que no poseen una sala propia están mucho más habituadas a cambiar de espacio, no sólo al hacer giras, sino incluso en una misma temporada. Por lo tanto, usar “dos sillas y una mesa” muchas veces es una condición que asegura la continuidad de una puesta a una compañía desprovista de una sala propia.

A pesar de que los artistas logren reponer exitosamente aspectos espaciales al asistir a un festival, muchas veces el *contexto* no es un factor controlable y puede intervenir negativamente durante el espectáculo. En una Fiesta Provincial del Teatro en Tucumán, una compañía se lamentaba porque durante la función en presencia del jurado había llovido, ocasionando un estruendoso sonido en una sala con techo de chapa, lo que hizo imposible que se escucharan los diálogos. En otra ocasión, en una Fiesta Regional en Catamarca, un actor asistió a un espectáculo en un galpón devenido en sala y, en plena función, comenzó a sonar la música de una iglesia, por lo que tampoco podían escucharse las voces de los actores, quienes además se veían notablemente descolocados. Ambas experiencias ocurrieron en salas

²⁴⁷ La investigación de Fernández Rubio es especialmente interesante para analizar los debates y justificaciones que los artistas establecen para definir la *autenticidad* y el *sentido* de las obras. En este caso, el autor clasifica las obras a conservar entre “dóciles” y “rebeldes”, en tanto algunas exigen pocas acciones por parte de los conservadores y otras implican grandes desafíos y costos. Al mismo tiempo, recupera los conflictos entre conservadores y curadores del museo, ya que estos últimos se empeñan por exhibir y poner a disposición del público las obras, mientras los conservadores están concentrados en detener el deterioro físico y garantizar la continuidad de la “agencia creativa” dentro del objeto (Fernández Rubio, 2017).

²⁴⁸ Al respecto, véanse, por ejemplo, las palabras de Ricardo Bartís en una entrevista de 2015: “Uno de los problemas estéticos de Buenos Aires es que *hay una enorme preocupación por armar espectáculos que puedan viajar*. Poca gente, poca escenografía y estéticas reconocibles”. Fuente: “El artista en pleno estado de rebeldía. Entrevista a Ricardo Bartís” *Revista Eñe*. 11/09/2015.

no convencionales –con techo de chapa, un galpón–, sin aislamiento acústico. Al igual que “la casa que no se parezca a una sala” del testimonio anterior, se observa que la dificultad con los cambios de sala está íntimamente relacionada con el uso de espacios no convencionales, una tendencia del circuito independiente que anticipamos en el Capítulo 1.

Además del espacio, otro importante problema es el encuadre *temporal* de los espectáculos en un festival. Los jurados subrayan que llegan a ver hasta tres obras por días, sobre todo en las provincias más elencos participantes. Son jornadas intensas en las que, en paralelo, se avanza en las conversaciones con los colegas. Es habitual que desayunen juntos en el hotel en el que se alojan y ahí, día a día, vayan elaborando la decisión final:

Te digo que *vas tomando esa gimnasia*. A mí me parecía una locura antes de empezar... es más yo fui jurado de la Fiesta de la Provincia de Buenos Aires, por ejemplo, en Pergamino, también: tres obras en el día, reunión con los jurados y a ver, evaluar, poner criterios, ponernos de acuerdo con criterios, “Esta así. Esta arriba. Esta abajo” (Roberto. Entrevista con el autor)

En este tipo de experiencias se pone en evidencia la imposibilidad de colocar al final todas las obras en simultáneo, por lo que es imprescindible ir elaborando acuerdos: “Siempre es poco el tiempo para evaluar”, decía otro jurado. En gran medida, el contexto en el que miran las obras modifica la percepción. Los jurados deben desempeñar la habilidad que los caracteriza: tomar decisiones rápidas. La *brevidad* del tiempo de evaluación es un condicionante fundamental, ya que, después de la última función, tienen unas pocas horas para asistir a la ceremonia con el dictamen final.

6.4.3 El proceso autoral de la obra

Además de descartar la reputación del creador, según el enólogo estudiado por Shapin (2016), debe dejarse de lado el *proceso* con que se hizo el vino para concentrarse sólo en el producto *final*, que es lo que efectivamente llegará a la copa del consumidor. También en la Fiesta Provincial del Teatro el único elemento evaluado por los jurados es la función de la obra a la que asisten. Al igual que en otras prácticas de evaluación artística y académica, los jurados entran en contacto únicamente con el producto final: no ven proyectos, borradores o testimonios donde se evidencien intenciones, fuentes o marcas del proceso creador. Esto parece tener dos motivos: por un lado, un principio de *economía* del uso del tiempo dentro de marco institucional y burocrático; por otro, una estrategia para acercar la evaluación lo más posible a la experiencia que tendrá el *espectador* no entrenado, el público *desconocido* que compra una entrada, ingresa a la sala y no se pregunta por el proceso creador. Como indicamos

más arriba, la figura del espectador no entrenado tiene gran importancia para los jurados. El dispositivo construido por el INT en los festivales busca acercar lo más posible la situación de *evaluación* a las prácticas de *consumo* cultural en la que luego la obra circulará.

El proceso creador en las artes tiene características propias, distintas de otros tipos de trabajo si se contempla la desproporción entre la cantidad de tareas del proceso creativo – pruebas y errores, repeticiones, ensayos, desarrollo de saberes y destrezas, versiones rechazadas y aceptadas– y la delicada selectividad al final del proceso (Menger, 2016: 9)²⁴⁹. Por lo tanto, el lugar secundario que se le otorga al proceso creativo al evaluar una obra constituye una controversia problemática, de la que son conscientes los jurados. Mientras el enólogo de Shapin (2016) consideraba que tomar en cuenta el proceso creativo interfería en una buena evaluación, los teatristas pueden considerar que, por el contrario, no hacerlo empobrece la mirada de los jurados. Por ejemplo, un director que debutó como tal en una Fiesta Provincial, destacaba como valiosa la actitud de un jurado que, al terminar la función, se había quedó conversando con la compañía para preguntarles cuántas funciones llevaban hechas y cómo habían ensayado la obra. Mientras tanto, los otros dos jurados los habían saludado cordialmente, pero abandonaron la sala sin hacer preguntas. Si bien la tecnología evaluadora de la Fiesta Provincial del Teatro no contempla que los jurados conozcan los procesos creativos, este jurado creó una situación informal, por fuera del dispositivo de evaluación, para conversar con el elenco y obtener datos que quizás luego influyeran en su veredicto. Al mismo tiempo, esta actitud del jurado coincide con cierto aspecto identitario que se puso de manifiesto en las entrevistas: el sentimiento de simetría entre jurados y artistas, la percepción de que quienes están sobre el escenario son sus pares, la razón por la que ninguno quiere leer el dictamen final y enfrentarse a los rostros de frustración de los no seleccionados.

El espacio donde los jurados sí llegan a conocer los procesos creativos son las jornadas de desmontaje de las Fiestas Regional y Nacional, frente a elencos que ya pasaron por una previa selección. En estas jornadas, los jurados tienen un diálogo con los elencos, dan devoluciones y escuchan las motivaciones y proyecciones que los artistas imaginaron para

²⁴⁹ Estas observaciones forman parte de un debate entre Menger (2016) y Abbott (2016) acerca de las características del trabajo creador: mientras Menger se interesa por indagar cuál es la especificidad de éste, Abbott enfatiza que aquello que llamamos “trabajo creador” no presenta diferencias sustantivas con cualquier otro tipo de trabajo. Por ejemplo, enfatiza que Mozart no era un genio, sino que simplemente hacía bien las tareas que cualquier músico del siglo XVIII debía hacer –como improvisar, componer muchas piezas en poco tiempo–, probablemente con más empeño y obsesión que sus colegas (Abbott, 2016: 14).

sus trabajos²⁵⁰. Estas instancias no son de selección, sino sólo para exhibir espectáculos y compartir experiencias –como talleres y charlas– entre compañías. En síntesis, en los festivales donde los jurados están pendientes del trabajo de selección, el proceso creador no es parte del material a evaluar, lo cual evidentemente se relaciona con la pretensión de acercar lo más posible la evaluación a la situación de los espectadores comunes.

6.4.4 El silencio de los jurados

El sociólogo norteamericano Charles Tilly se interesó especialmente por indagar cómo las personas dan *explicaciones*, el trabajo relacional que estas explicaciones elaboran (Tilly: 2006) y su rol performativo al asignar crédito, culpa o responsabilidades (Tilly: 2008)²⁵¹. Las reflexiones de Tilly parten de una constatación bastante simple: dar y pedir explicaciones es una actividad humana permanente, tanto en contextos institucionalizados –la medicina, la justicia o la burocracia estatal– como en situaciones íntimas e informales, como llegar tarde a una reunión o terminar una relación amorosa. Para Tilly, el ser humano es “un animal que da explicaciones” (Tilly, 2006: 8). Esto tiene importantes consecuencias para el estudio de las profesiones, donde determinadas personas se especializan en dar las explicaciones más adecuadas para determinados problemas, conflictos o disyuntivas en que debe tomarse una decisión. Tilly mostrará que son muy distintas las explicaciones de un médico para elaborar un diagnóstico, un juez para dictar una sentencia o un docente para reprobar a un estudiante.

Las reflexiones de Tilly (2006, 2008) sobre el campo de las explicaciones son especialmente interesantes para examinar a los jurados de arte, profesionales acostumbrados a discutir y dar explicaciones entre sí, pero que raramente dan explicaciones públicas. En nuestro caso, los jurados de las Fiestas Provinciales del Teatro deben elaborar actas que consignan fecha, lugar, obras participantes, obras ganadoras y suplentes y la firma de los tres miembros del jurado, pero no se contempla un apartado para *dar explicaciones* sobre el orden

²⁵⁰ También ésta era una diferencia sustantiva entre jurados y críticos: mientras los jurados son artistas –sobre todo directores o maestros de teatro–, los críticos no lo son. En consecuencia, durante los desmontajes de las Fiestas Nacionales, los críticos podían posicionarse con cierta agresividad hacia los artistas, –según testimoniaban, por ejemplo, tanto un jurado como un actor– y no como pares.

²⁵¹ Después de una larga trayectoria en la sociología histórica y la sociología del Estado, Charles Tilly publicó dos volúmenes teóricos escritos en un tono ameno y cercano a la divulgación científica donde analiza el problema de las explicaciones. En *Why?* (2006), diferencia cuatro tipos de explicaciones –convenciones, historias, códigos, informes técnicos– que son analizadas en profundidad y con una amplia variedad de ejemplos. Más adelante, publicará *Credit & Blame* (2008), cuyo objetivo será completar conceptualmente la propuesta, enfatizando cómo las explicaciones básicamente son acciones que asignan responsabilidad, crédito y culpa a un agente u objeto. Si bien ambos trabajos son muy estimulantes, mantienen un escaso diálogo o puesta al día con enfoques previos que encararon estos problemas. Por ejemplo, no cita ni explica cómo se relaciona su enfoque con el interaccionismo simbólico, la etnometodología o la sociología pragmática.

de mérito o la selección realizada ¿Por qué en determinados marcos de acción las explicaciones no son requeridas por los participantes? ¿Por qué si en otras profesiones las explicaciones están rigurosamente pautadas –una sentencia judicial, el dictamen de una institución pública, un diagnóstico médico– a los jurados de arte no se les requiere emitir argumentos? ¿Qué tiene de particular este tipo de autoridad o esta clase de decisiones, habilitadas para ser aceptadas sin explicaciones? Estas preguntas no pretenden incitar a los artistas a pedir las, ni tampoco asume que no lo hacen por cobardía, comodidad o resignación. Por el contrario, la pregunta invita a examinar en qué consiste el sentido común de los campos artísticos y, específicamente, del caso que estudiamos, que presenta diferencias tan notables con relación a otras esferas sociales, donde las explicaciones son obligatorias y sometidas a permanente escrutinio.

Como los propios jurados señalan, el INT no les exige elaborar un dictamen explicativo público sobre sus decisiones como parte del trabajo por el que son contratados. Esto responde a una práctica común en la mayoría de los festivales, donde tampoco se acostumbra anunciar a los premiados acompañados de explicaciones. Podemos señalar un segundo motivo de orden práctico: en las Fiestas Provinciales, los jurados ven el último espectáculo y, a las pocas horas, deben asistir a la ceremonia para anunciar los trabajos ganadores. En consecuencia, la mayoría del tiempo se ocupa en definir dos obras ganadoras y un orden de mérito. Sumar la tarea de escribir un documento público agregaría un tiempo que el festival no contempla en su organización. Una tercera razón es que, así como hay jurados con perfil académico, interesados en escribir libros sobre teatro, muchos de ellos no tienen en absoluto este perfil²⁵². En consecuencia, a diferencia de los juristas, para quienes redactar documentos judiciales es la tarea de cada día, los jurados de teatro no tienen la escritura teórica o la crítica teatral como un saber práctico incorporado y cotidiano. En este sentido, poner por escrito el juicio estético no emerge espontáneamente como consecuencia de ver los espectáculos, sino que sería una destreza suplementaria, una habilidad que algunos entrenan y otros no²⁵³.

²⁵² En un momento inicial de la investigación, proyecté como una tarea principal la elaboración de perfiles de jurados, lo cual terminé por descartar por tratarse de personas difíciles de contactar, con trayectorias bastante diversas, optando por colocar el foco en Tucumán. Sin embargo, a lo largo del trabajo de campo elaboré una base de datos con jurados de la Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán que puede encontrarse en el Anexo.

²⁵³ Uno de los jurados relataba sus dificultades al tomar un curso universitario de posgrado sobre teatro y psicoanálisis, que estuvo a punto de abandonar, ya que no estaba acostumbrado a debates tan especializados y abstractos. Recordaba que incluso había tenido que pedir ayuda a un colega para escribir el trabajo final.

Este acuerdo tácito sobre el *silencio* de los jurados, en algunas ocasiones, puede ser motivo de crítica por parte de los artistas. En la Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán del 2013, al día siguiente de la ceremonia donde se habían dado a conocer las dos obras premiadas, un elenco que no había obtenido el premio publicó en su muro de Facebook²⁵⁴:

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 sí 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 Manajo de Calles, 30 de noviembre de 2013)

En términos de Tilly (2006), el elenco *pedía explicaciones* públicas a los jurados, acostumbrados a la conversación entre colegas para tomar una decisión, pero raramente impelidos a realizarlo de cara a los participantes del festival. Según muestra Tilly, las explicaciones para un mismo hecho cambian según el *interlocutor* al que están dirigidas: para explicar por qué perdió un partido de fútbol, un jugador construirá una historia frente a los periodistas, pero otra muy distinta cuando converse con un compañero de equipo (2006: 17). Del mismo modo, probablemente tampoco los jurados podían dar las mismas explicaciones que tuvieron entre sí, y se verían obligados a traducir o modificar bastante la conversación interna entre colegas. Por otra parte, el elenco exigía a los jurados explicitar los “criterios” empleados. En términos de Tilly (2006), exigían saber cuáles eran los *códigos*, las reglas propias de una institución o de un grupo que estandarizan la acción, simplifican las *explicaciones* y exigen simplemente la *aplicación* (Tilly, 2006: 105). Ahora bien, según vimos más arriba, la práctica evaluativa de los jurados, fuertemente basada en la emoción, el “impacto”, el “enganche” y la afección corporal, está muy lejos de cualquier explicación mediante *códigos*, utilizados sobre todo en la medicina y la ley, donde la pregunta central es “en qué categoría *cae* tal conducta” o “a qué figura o principio remite tal elemento”²⁵⁵ (Tilly, 2006: 105-8). En suma, tanto el contexto de *interlocución* como el pedido de explicitar *códigos* implican desafíos para los jurados que no tienen una resolución inmediata.

²⁵⁴ No es casual que este acto de crítica provenga de Manajo de Calles, un elenco que jamás fue premiado por la Fiesta Provincial del Teatro, a pesar de su trayectoria y reconocimiento en el medio local. Podemos entender que la afinidad de los jurados por el público desconocido entra en oposición con una compañía que trabaja con el teatro de la crueldad de Artaud, escenas de violencia y desnudos, que podrían molestar al público “ingenuo”. Para un análisis de la relación de Manajo de Calles y la Fiesta Provincial, véase Salas Tonello (2019a).

²⁵⁵ Otra importante diferencia entre los jurados de arte, por un lado, y la medicina y la ley, por otro, es el hecho de que en éstos últimos campos las decisiones expertas pueden ser *apeladas, revisadas* en otras instancias o instituciones y sometidas a nuevos actores sociales para *impugnar o revalidar* una decisión, elementos a los que Tilly (2006: 96-125) presta especial atención. Por el contrario, en los festivales, los participantes no cuentan con instancias donde apelar o dejar sin validez estas decisiones.

El posteo de Facebook iba aún más lejos: no sólo exigía explicitar criterios, sino también elaborar “una valoración de cada trabajo”, algo que Tilly señala como un nivel aún más elevado en la elaboración de explicaciones: el *informe técnico* (*technical accounts*), los informes científicos que se concentran en un caso, explicitan evidencias y hacen un uso complejo de los códigos, poniendo de relieve su contingencia (Tilly, 2006: 126-8). Este tipo de elaboración escrita requiere de un saber experto que muchos jurados no poseen. De hecho, uno de los jurados entrevistados daba a entender que, años atrás, había críticos entre los jurados –quienes evidentemente tienen incorporada la habilidad de escribir–, pero eso había cambiado dentro del INT, sobre todo porque los críticos se manifestaban más agresivamente en las instancias de devolución que los jurados que provenían del quehacer teatral.

Por último, esa “valoración de cada trabajo” permitiría “conocer lo que *ellos* saben acerca del teatro”, decían desde el elenco, buscando *subvertir* el vínculo con los jurados. En este sentido, las explicaciones realizan un permanente “trabajo social, que supone dar forma a la relación entre quien da y quien recibe explicaciones” (Tilly, 2006: 180) Frente a una situación de asimetría, donde los jurados seleccionan y no dan explicaciones, el elenco busca ubicarse en simetría, poniendo de relieve que también los artistas son, a su modo, expertos. De hecho, esta simetría entre jurados y artistas fue indicada por los propios jurados, por ser muchos de ellos productores.

El silencio de los jurados es un aspecto especialmente llamativo para reflexionar sobre los problemas de validez, legitimidad y justicia que los premios artísticos suscitan. Cabe indicar que las declaraciones de este elenco son bastante aisladas y es más común que los teatristas se muestren de acuerdo con las decisiones de los jurados, o simplemente no expresen públicamente su divergencia. “Yo, de las dos que se eligen, por lo general con una estoy completamente de acuerdo. De hecho, siempre hago la apuesta de cuáles son las favoritas, como los Oscars, y siempre a alguna le pego”, decía un docente de la Carrera de la UNT. Como señalamos más arriba, la evaluación de los jurados opera con una lógica afín al orden *inspirado* (Boltanski y Thévenot, 1991), en las antípodas de una evaluación por códigos, en términos de Tilly (2006), reglas que estandarizan la práctica y se interesan menos por la singularidad que por encuadrar un objeto dentro de una categoría.

6.5 Criterios en pugna: calidad estética, desigualdad territorial, diferencia cultural

Un elemento clave en la indagación del trabajo de los jurados ocurrió en la reunión con Eugenia. Eran cerca de las nueve de la noche y nos encontrábamos en un bar cercano a la sede central del INT, ubicada en Santa Fe y Libertad en la Ciudad de Buenos Aires, a pocas cuadras del hotel donde los jurados se alojaban. Había venido especialmente desde su provincia para dedicarse durante una semana a evaluar proyectos. Durante todo el día, había estado reunida con sus colegas leyendo proyectos y, al día siguiente, su jornada comenzaba temprano para dedicarse a la misma tarea. Después de una hora y media de conversación, habiendo recorrido diversos temas, le comuniqué que iba a apagar el grabador. Habían pasado unos pocos segundos desde que guardé el aparato, cuando dijo: “A ver... qué más... para mí es muy importante la *identidad* con la región” y lo sintetizó con una frase que citamos de forma aproximada: “¿Por qué me hacés una obra como si vivieras en Buenos Aires?”.

Este elemento, ausente durante la conversación y que sólo surgía sin el grabador de por medio, había aparecido en otras ocasiones durante el trabajo de campo, cuando algunos teatristas señalaban premiaciones donde la Fiesta Provincial de Tucumán hacía prevalecer una obra por portar un componente ligado a “lo tucumano”. Gustavo, el jurado que menos experiencia tenía como tal, expresó su rechazo hacia este tipo de criterio, recordando un caso que había conocido de oídas, donde un jurado en Catamarca desestimó una obra por “ser muy urbana”. En sintonía, un director tucumano de larga trayectoria indicaba que la Fiesta Provincial siempre premiaba una obra más *tucumana* y otra que no tenía un carácter marcadamente identitario. Esta selección muchas veces se corresponde con otro binomio: la obra *tucumana* es más afín a la tradición *realista*, mientras que la otra se corresponde más con la antropología teatral, el teatro de imágenes o la comedia. Al igual que Gustavo, los teatristas en Tucumán mantienen muchas veces una postura crítica ante la posibilidad de que una obra se valore por su identidad territorial, aduciendo distintos motivos: la interferencia del trabajo creador, entendido como libre y soberano, ante una pauta que los obligaría a mostrarse más “identitarios” y vernáculos; el hecho de que lo auténtico o identitario en una obra no es un rasgo auto-evidente ni fácil de mensurar, ya que puede tomar desde formas muy directas y obvias, hasta sutiles y elusivas; algunos géneros o corrientes estéticas deciden a consciencia no incluir aspectos de este tipo, como el teatro-danza o el teatro musical; por último, se desliza que el imperativo de mostrarse vernáculos se aplicaría con más fuerza para los artistas del interior que para los del centro, en este caso, la Ciudad de Buenos Aires. “¡Los

porteños piensan que no tienen acento!” bromeaba Gustavo, al explicar estos problemas. En consecuencia, los jurados saben que no se puede anunciar explícitamente como criterio de evaluación la valoración de identidades vernáculas sin entrar en un pantanoso terreno de controversias de difícil solución.

La contracara del reconocimiento de lo *vernáculo* o identitario es la impugnación del *cosmopolitismo*, entendido como cierta habilidad o predisposición estética y social para conectarse, aceptar e incorporar otras culturas, incluso verse “rendido” ante ellas (Hannerz, 1996: 167). El no reconocimiento de trabajos artísticos cosmopolitas está fundamentado en las críticas que recibe este *ethos* de estar poco arraigado a su territorio y, por lo tanto, ser políticamente poco comprometido. Esta acusación fue extensamente discutida por la antropología²⁵⁶. Abélès (2012) recorre distintos ejemplos para mostrar que el cosmopolitismo no se opone al Estado-Nación, ni a la acción colectiva: “la globalización no es ni buena ni mala” en sí misma, ya que existen muchos casos de cosmopolitismos comprometidos con el cambio social –como el de Marx–, así como localismos que operan como el principal sostén de desigualdades estructurales²⁵⁷ (Abélès, 2012: 19-23).

En el teatro tucumano, la forma de hablar de las actrices y los actores sobre el escenario es uno de los rasgos más notables vinculado a la identidad, una oralidad que en algunas puestas busca exagerarse con un efecto humorístico, o bien se pretende ocultar para lograr una variedad estándar o no marcada²⁵⁸. Varios estudios locales llamaron la atención sobre las actitudes negativas de los hablantes tucumanos hacia su propia variedad de habla, al entender la ‘tonada’ como una deformación y las marcas morfológicas como “errores” del lenguaje que ponen de manifiesto errores en el pensamiento –“si hablan mal, piensan mal” – (Atar *et al.*, 2020: 432). Por su parte, el cosmopolitismo apareció en el teatro tucumano en algunas ocasiones de la mano de dramaturgia norteamericana contemporánea con temática LGBT, como fue el caso de la obra *Dykenstein (Sexo, Horror y Tragedia del cerebro heterosexual)*

²⁵⁶ Al respecto, véase especialmente el alegato de Appiah (1997) contra quienes acusan al cosmopolitismo de no tener raíces. Por el contrario, propone la idea de un “patriotismo cosmopolita” al poner de relieve que también los “ciudadanos del mundo” están emocional y políticamente involucrados con los territorios (Appiah, 1997).

²⁵⁷ Modarelli y Rapisardi (2019) también aportan un ejemplo de prácticas localistas y, al mismo tiempo, abusivas y totalitarias, como es el caso del anti-cosmopolitismo de la última dictadura militar argentina, que propagaba la idea de que “los homosexuales y los marxistas eran sólo extranjeros” (2019: 78).

²⁵⁸ Entre los rasgos más destacados de la variedad tucumana, los fónicos-fonológicos son el uso de la /r/ rehilada y no vibrante, la aspiración de la sibilante al final de las sílabas, la neutralización de las fricativas intervocálicas (*cantao, jugao*), mientras los rasgos sintácticos-morfológicos son el uso del pretérito compuesto o de pronombres proclíticos (en el modo imperativo: *lo hagamos, le contemos, nos quedemos*). Castro Llomparte (2011) analizó la estigmatización de la variedad tucumana en el contexto educativo y en los medios de comunicación.

de Susana Cook, dirigida por Marcos Acevedo (2012, 2013)²⁵⁹: “*Dykenstein* fue una obra que me partió la cabeza, que me fascinó –decía Gonzalo, un joven director de 25 años, cuya trayectoria analizaremos en el próximo Capítulo– ¿Sabés qué tenía esa obra? ¡Tenía un poco de mundo! Era una historia que no necesariamente transcurría en *ese Tucumán espeso y marrón*”. También el teatro musical introduce elementos cosmopolitas, donde la libertad sexual, los géneros musicales, la alegría y los colores flúor aparecen como elementos que provendrían de un “afuera” de Tucumán.

La relación entre producción artística e identidad territorial fue ampliamente debatida en nuestro país, sobre todo en el campo literario. Una de las intervenciones más conocidas es la que realiza Borges en 1951 en una conferencia cuya versión taquigráfica se publicaría luego como “El escritor argentino y la tradición” en *Discusión* (1957). En esta ocasión, Borges se distancia de los gestos de canonización de *Martín Fierro* efectuados por Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas, y señala como una “equivocación” que “la poesía argentina deb(a) abundar en rasgos diferenciales argentinos y en color local argentino”, tal como Shakespeare no se limitó a temas ingleses, ni Racine a temas franceses. Borges señalaba con ironía que la mayor prueba de autenticidad del Corán es el hecho de que allí no hubiera camellos, ya que “Mahoma, como árabe, no tenía por qué saber que los camellos eran especialmente árabes”. En síntesis, la identidad de una producción artística no podría definirse por sus *temas o contenidos*. Más aún, Borges apuntaba una paradoja para pulverizar del todo la posición de los nacionalistas: “El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo”²⁶⁰. En suma, en pocas páginas Borges sintetizaba los problemas más habituales a los que se enfrentan las pretensiones “nacionalistas”, según el mismo las llama.

Ahora bien, la pretensión de fortalecer identidades regionales por parte del INT no se origina simplemente en el deseo de una diversidad cultural, sino en la comprensión del país como un territorio *desigual*. Por ello, muchas de sus políticas de asignación de recursos se

²⁵⁹ Se trata de una parodia de *Frankenstein*, escrita por una autora argentina radicada en Nueva York, donde la protagonista es la doctora Dykenstein, una científica lesbiana que crea una monstrea para que sea su pareja. La obra dirigida por Acevedo tenía en su elenco a varios comediantes tucumanos y fue realizada en El árbol de Galeano, prácticamente la única sala que albergaba tanto a espectáculos del circuito independiente como del comercial. *Dykenstein* participó de la Fiesta Provincial del Teatro de 2013, pero no fue premiada.

²⁶⁰ En sus conferencias sobre Borges, Ricardo Piglia (2013) señaló que esta frase estaba especialmente dirigida contra Héctor A. Murena, quien por ese tiempo había traducido al español un ensayo de Sartre a favor de la “nacionalización de la literatura”. Por esta razón, Borges observaba que el imperativo de volver más vernácula una literatura era, paradójicamente, un gesto de cosmopolitismo, al provenir más del campo intelectual francés que de los escritores argentinos.

organizan en un principio de distribución equitativa entre regiones²⁶¹. Que en algunas provincias haya menos salas o espectáculos que en otras no es entendido como parte de una *diversidad* cultural que debe ser *preservada o respetada*, sino como una *desigualdad a reparar*. En cuanto a los proyectos que solicitan un subsidio para obra, mientras algunas regiones producen muy pocos, desde la Ciudad de Buenos Aires se originan varias decenas. “¡Sólo en CABA hay más proyectos que en todo el resto del país!” sintetizaba un jurado. Ahora bien, todas las regiones deben recibir el mismo presupuesto. En consecuencia, todos los proyectos que llegan de las demás regiones alcanzan a recibir un subsidio, mientras que los proyectos originados en CABA sólo reciben los diez con calificaciones más altas. “La última vez se presentaron 77 proyectos (de CABA) ¡Y hubo que elegir diez! Tenés una idea que hasta 9.20 de calificación entraron. Abajo de nueve, ya no entraron. ¡Buenísimos... *extraordinarios* proyectos no entraron!” explicaba un jurado con angustia. Estas decisiones suscitan permanentes controversias entre los jurados: por un lado, se repara la asimetría de volumen de producción entre CABA y las provincias; por otro, el INT acaba por tener un escaso impacto en los elencos de la capital²⁶².

La percepción de desigualdad entre territorios se manifiesta tanto en la asignación de subsidios para proyectos como en la forma en que los jurados evalúan elementos identitarios o vernáculos en los festivales. Para mostrar estas controversias, exploraremos una escena pública que tuvo lugar en junio de 2017, cuando Beatriz Lábatte, docente de la Carrera de Teatro de la UNT y, en ese momento, jurado nacional del INT, presentaba en la Ciudad de Buenos Aires un libro de su autoría. El volumen era publicado en una colección del Instituto de Artes del Espectáculo de la Universidad Nacional de Buenos Aires, dirigido por Jorge Dubatti, quien también se desempeñó como jurado nacional del INT entre 2005 y 2007. La presentación se realizaba en el Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini y ambas figuras estaban presentes en la mesa. Desde hace al menos veinte años, Jorge Dubatti ocupa un importante lugar en el campo de la investigación teatral de todo el país: coordina la Escuela

²⁶¹ “Cada una de las regiones culturales argentinas deberá recibir anualmente un aporte mínimo y uniforme cuyo monto no podrá ser inferior al diez por ciento (10 %) del monto total de los recursos anuales del instituto para cada región”. *Ley Nacional del Teatro* (24.800), Art. 25, b.

²⁶² Esta disparidad de subsidios, orientada a reparar la diferencia entre CABA y las provincias es, a su vez, balanceada por otra acción del INT que genera tantas discusiones como la anterior. Los subsidios de proyecto están organizados según seis regiones, donde cada una recibe la misma cantidad de dinero. Ahora bien, previo a ese reparto, se asigna un dinero destinado a salas independientes. Éste no se rige por un criterio regional, sino nacional: todas las salas del país reciben el mismo estipendio. En este punto, explicaba un jurado, como CABA concentra casi el 70% de las salas de teatro del país, obtiene una ventaja notable sobre las provincias. Cabe remarcar que la ventaja es obtenida por las *salas independientes* de CABA, no por los artistas o los elencos.

de Espectadores de Buenos Aires, dicta seminarios y produjo una extensa obra que se propuso transformar la tradición de la teoría y el análisis teatral en Argentina.

La presentación del libro se realizaba en una sala pequeña pero elegante, repleta de personas, algunas sentadas y muchas de pie y amontonadas en el fondo. Sobre todo, eran jóvenes estudiantes de Lábatte de la UNT, residentes en Buenos Aires. En las primeras filas, estaban algunos reconocidos maestros y teóricos como Gustavo Geirola y Oscar Araiz, docentes de la UNT y referentes de la danza contemporánea, área donde Lábatte se destaca. Cuando la presentación terminó, casi todos se apiñaron adelante para conseguir un libro, pedir una firma y sacarse una foto con la autora. Durante los días siguientes, los estudiantes las publicaban en Facebook y etiquetaban a su “maestra”²⁶³, como la llamaban en los epígrafes.

Llegando al final de la presentación, Dubatti realizó un comentario y una pregunta a la autora del libro, abriendo una conversación que citaremos en extenso:

Hay un fenómeno del que estás hablando, esta cosa de la “tucumanidad”, lo tucumano. La sensación que uno tiene cuando uno hace la historia de la teatrología en Argentina, ya desde el siglo XIX hasta hoy, es que en los últimos 30 años hay verdaderamente una *multi-centralidad* y tenemos producción de teatrología en todo el país, y que a la vez no hay una lengua común, se está pensando lo que a mí me gusta llamarlo un pensamiento cartográfico. No estamos pensando todos lo mismo, ni usando el mismo lenguaje, sino que trabajamos de manera radicante, pensando algunas cosas en Buenos Aires, otras cosas en Tucumán, otras cosas en Tandil, otras cosas en Comahue. Quería una reflexión tuya de ese fenómeno, un fenómeno de una riqueza increíble, ya no tenemos la sensación de una teatrología centrada en dos o tres ciudades, sino multicentral. Cada cual está pensando formas diferentes. Y lo lindo es esto, cada cual desde su propio pensamiento cartografiado establece un diálogo de cartografías, que vos te reúnas con los mendocinos, los de Tierra del Fuego para intercambiar...¿Qué pensás de esto?

Apenas Dubatti terminó de formular su intervención, Labatte contestó:

Yo tengo algunos reparos con relación a eso. Obviamente, reconozco que esta mirada es un producto teórico muy interesante, muy edificante (...). Pero tengo reparos en el sentido de que no podríamos dejar de establecer ahí la fuerza que tienen algunas regiones teatrales en relación con otras. La fuerza que tiene, bueno, CABA, en relación al resto de las provincias, la diferencia es... enorme. Y el trabajo en el Instituto (Nacional del Teatro), mis compañeras acá no me van a dejar decir lo que no es, muestra mucho esa diferencia, ese desequilibrio y esa... disparidad mucho más en algunas regiones que en otras. Hay unas provincias centrales que producen teatralidades más... *poderosas* y que se instalan de una manera mucho más

²⁶³ Lábatte es la única docente de la UNT a quien habitualmente los estudiantes le llaman “maestra”. En una ocasión, le pregunte a una ex estudiante los motivos, haciendo comparaciones con otros conocidos docentes de la carrera. La estudiante explicó que Lábatte “es una científica”, en la medida que enseña un “método” y es muy estricta en su implementación. Además, tiene “su estudio propio”, es decir, una sala donde da clases. Por último, proviene de la danza y la antropología teatral, donde los docentes se entienden como “gurús” –palabra usada por el propio Eugenio Barba–.

grandilocuente, por decirlo de alguna manera, o con un mayor reconocimiento y también que son modelizantes. Esto es lo que me preocupa más a mí. Son absolutamente *modelizantes*.

En este caso, Labatte señala que no es posible declarar que los centros se han pulverizado y que pueda hablarse de una “multicentralidad”. Por el contrario, una de sus mayores preocupaciones en sus tareas en el INT es el poder “modelizante” de unos centros sobre otros espacios. En este sentido, una agente de la política del INT, una experta reclutada para la implementación de la Ley Nacional del Teatro, considera problemático el poder “modelizante” de Buenos Aires sobre el interior, lo que tendría que suscitar algún tipo de acción por parte de la institución. La jurado continúa:

Uno va recorriendo el país, las provincias y va viendo las *réplicas del modelo central*, en algunos casos ¿no? como un fenómeno que se repite bastante. Yo creo que esto no se puede dejar de señalar cuando pensamos en esta cartografía y en esta manera de teorizar y entender, que como te digo, me parece muy edificante y necesaria. Y creo que eso se replica. (...) entre CABA y las provincias, pasa en Buenos Aires y Europa y Estados Unidos. Entonces, yo creo que es como un formato, el orden global va imponiéndonos eso y dejándonos en esos lugares.

En este punto, observamos que la penetración de estéticas de la metrópolis en las provincias es percibida como problemática por algunos jurados. Al observar la documentación y la publicidad que el INT utiliza para referirse a las obras ganadoras de las Fiestas Provinciales, se enfatiza que asisten a las Fiestas Regional y Nacional “en representación” de su provincia, imputando un vínculo etiológico a la obra con su territorio, subrayando que entre la obra y su provincia hay una relación representacional, un modo de clasificar las obras que en otros concursos artísticos no tiene relevancia alguna. Mientras para Dubatti la realidad teatral se caracteriza por una “multicentralidad”, donde cada territorio tiene su “propio pensamiento cartografiado”, Lábatte se muestra preocupada por la *desposesión* de identidades locales de la que es testigo en su trabajo como jurado²⁶⁴. Más allá de quién represente cada posición en este debate, lo que nos interesa es poner de relieve la existencia de una controversia no saldada entre los expertos en evaluación teatral. En esta interlocución, para Dubatti la identidad poética de las regiones es algo *dado*, que depende de la ontología de cada “ente poético” (Dubatti, 2008: 35)²⁶⁵. Mientras tanto, para Lábatte la

²⁶⁴ Estas dos formas de intervención en el campo teatral se ajustan a los modelos de intervención política de intelectuales propuestos por Sapiro (2011): las figuras *dominantes* habitualmente realizan gestos tendientes a universalizar sus argumentos, mediante la *teorización*, el *formalismo* o la *estetización* de los problemas que analizan, mientras que los intelectuales del polo *dominado* tienden a *politizar* los argumentos y su forma de comprometerse con el campo (Sapiro, 2011: 131).

²⁶⁵ El giro hacia la metafísica, la indagación de un régimen ontológico singular del acontecimiento teatral, así como la definición de una identidad irreductible para cada poética teatral son elementos centrales de la propuesta conceptual de Jorge Dubatti. Al respecto, véanse sobre todo sus volúmenes teóricos *Filosofía del teatro I*:

identidad estética de las regiones es algo pendiente, una dimensión del quehacer teatral sobre el cual el INT tiene aún un trabajo por hacer. En suma, la acción del INT repararía dos formas de *desposesión*: por un lado, la desposesión de *recursos* para hacer teatro; por otro, la desposesión de una *identidad cultural-estética*. Así, el proyecto de descolonización estética encarnado en algunos jurados buscaría neutralizar la centralidad de Buenos Aires.

6.6 Síntesis del Capítulo

El presente capítulo analizó las prácticas de evaluación desempeñadas por los jurados concursados del Instituto Nacional del Teatro, dirigidas al circuito independiente. Los jurados evalúan espectáculos en las Fiestas Provinciales poniendo en suspenso su “saber experto”, ponderando la afección corporal y el impacto emocional, acercándose lo más posible a lo que entienden como un espectador “ingenuo”, no iniciado o ajeno al teatro. De este modo, existe una gran coincidencia entre los jurados y la forma en que los teatristas tucumanos entienden su relación con el público. Como vimos en el Capítulo 2, el público *desconocido* es el perfil de espectador más deseado, el que fortalece la autopercepción de los teatristas como tales, y les muestra que su carrera despegó, que su apuesta vocacional fue correcta. La afección corporal que destacan los jurados es llamativamente similar a la *autenticidad* buscada por los teatristas en el vínculo con el público. En síntesis, el análisis muestra una importante afinidad entre evaluadores expertos y teatristas independientes en cuanto a la centralidad del público.

Los criterios de evaluación de los jurados del INT mantienen una importante distancia con lo observado en el Teatro Estable de la Provincia de Tucumán. La cuestión patrimonial, las tradiciones o la representación de clásicos son elementos centrales de la producción del TEP, pero no tienen importancia alguna entre los jurados del INT, interesados centralmente en la atracción de públicos. En paralelo, para el Teatro Estable no tiene importancia alguna la cuestión identitaria, según observamos en el Capítulo anterior, al recorrer una programación histórica de clásicos “universales”. En contraste, la dimensión identitaria es un problema de primera importancia entre los jurados del INT, si bien no saldado, que se imprime en Tucumán en la selección de espectáculos con características “vernáculos” en varias ediciones de la Fiesta Provincial. Además, no existen instancias en que estas dos instituciones, el INT y el TEP, articulen su accionar. El propio TEP no puede participar en las Fiestas Provinciales, ni beneficiarse de sus fondos. Sólo en 2005 el TEP participó de la Fiesta, dado el escaso número

convivio, experiencia subjetividad (2007: 13-14, 89 y ss.) y *Cartografías teatrales: Introducción al teatro comparado* (2008: 35-40).

de elencos inscriptos, y obtuvo una mención que suscitó quejas de los teatristas independientes, por competir en desventaja con un elenco asalariado.

Tampoco los Premios Artea otorgan especial importancia a la cuestión identitaria. Además de la alta *selectividad*, los reconocimientos *materiales* y la escala *nacional*, se suma un elemento más que diferencia a las Fiestas Provinciales frente a los Artea: el reconocimiento de lo vernáculo o lo *identitario*. Basta recorrer las obras premiadas por los Artea como Mejor Espectáculo, para ver textos de Brecht, Molière, Calderón de la Barca, o un espectáculo musical con libreto de autor porteño. Es una interesante paradoja que el premio que se critica por su carácter *local*, ya que todos sus jurados son tucumanos, no tenga interés alguno en premiar lo vernáculo. En contraste, cuando los espectáculos participan en la Fiesta Provincial, con jurados no tucumanos, lo vernáculo tiene más chances de ser reconocido. Efectivamente, varias obras premiadas por la Fiesta Provincial tenían temáticas y aspectos formales evidentes asociados a “lo tucumano”.

Los maestros del circuito independiente fueron exitosos en la Fiesta Provincial del INT en Tucumán: Reyes ganó como director en 2013, Romero como actor protagonista en 2010 y como director en 2016, Prina como actor protagonista en 2009 y como director en 2017, Medina como actriz protagonista en 2012 y 2019. Mientras tanto, los espectáculos musicales de Fernández nunca fueron premiados por la Fiesta Provincial, pero sí por los Artea, donde incluso hay rubros muy afines al género que practica. Llegados a este punto, observamos cómo los Premios Artea, el Teatro Estable de la Provincia y la Fiesta Provincial del INT son instituciones en las que cobra nitidez la frontera entre dos estilos: los experimentales-independientes y los profesionales-integrados.

En el siguiente y último Capítulo, analizaremos las trayectorias de teatristas que abandonaron la ciudad de Tucumán y se instalaron en Buenos Aires. Esto nos permitirá formalizar mejor cómo son las carreras de un teatrista en Tucumán, cuáles son sus etapas – *inicial, intermedia, avanzada*– y qué búsquedas y desafíos se asocian a dichos momentos. Será especialmente interesante indagar qué factores impulsaron a estos teatristas a dejar Tucumán, qué los retiene en Buenos Aires, o qué los alienta a regresar eventualmente. Por último, el Capítulo nos permitirá trazar más explícitamente cuáles son las relaciones entre maestros y corrientes estéticas que conectan los campos teatrales de Tucumán y Buenos Aires.

CAPÍTULO 7: Fuera de Tucumán: trayectorias artísticas desplazadas hacia Buenos Aires

A lo largo de la tesis, se mostró que el teatro de San Miguel de Tucumán es una actividad de importantes dimensiones, conformada por distintos actores sociales y organismos institucionales de relevancia. La ciudad cuenta con un promedio de 25 espacios de teatro, de los cuales 9 pertenecen a alguna institución pública, mientras el resto corresponde en su mayoría al circuito independiente. A su vez, Tucumán cuenta con varios talleres de formación independientes, una importante Carrera de Teatro emplazada en la Universidad Nacional de Tucumán, así como una institución pública como el Teatro Estable de la Provincia, con un elenco que garantiza cada año la realización de espectáculos de valor patrimonial. Por último, existen dos premiaciones anuales al teatro local de especial importancia para comprender los reconocimientos y legitimaciones en la actividad: los Premios Artea, de la Delegación Tucumán de la Asociación Argentina de Actores, y la Fiesta Provincial del Teatro, llevada adelante por el Instituto Nacional del Teatro.

Ahora bien, para comprender cabalmente las dinámicas del teatro de Tucumán, es de vital importancia analizar cuáles son las relaciones que mantiene con el teatro de la Ciudad de Buenos Aires. De esta manera, veremos cómo circulan las tradiciones y qué características específicas tiene una ciudad no metropolitana frente a una capital con una actividad teatral tan prestigiosa. Para ello, en el presente capítulo analizaremos las trayectorias de teatristas tucumanos que se trasladaron a Buenos Aires. Se pondrá de relieve qué motivaciones y dificultades los impulsaron a dejar Tucumán, en qué momento de su carrera lo hicieron, qué tradiciones del teatro local experimentaron como dominantes, qué espacios o formas de producción novedosas encontraron en Buenos Aires y los impulsaron a quedarse allí, o bien los condujeron a regresar.

En la primera sección, se abordará la relación entre arte y ciudades no metropolitanas, y se presentará el enfoque de la sociología de las convenciones y las pruebas de Boltanski y Thévenot (1991) que utilizaremos en el análisis. Luego, se examinarán las trayectorias de dos dramaturgos y directores tucumanos que migraron a Buenos Aires, Gonzalo y Pedro. Se incluirá un apartado referido al circuito de la dramaturgia en Buenos Aires, que no tiene un paralelo en San Miguel de Tucumán, lo cual contribuirá a comprender mejor estas carreras. La tercera sección del capítulo estará dedicada a cuatro actores y una actriz: Bernardo, Manuel, Lautaro, Thiago y Andrea. Para finalizar, se establecerá un contrapunto entre las trayectorias, con las principales conclusiones del Capítulo.

7.1 Carreras artísticas entre ciudades

En su revisión sobre por qué los artistas se concentran en las grandes ciudades, Rius-Ulldemolins (2014) clasifica en tres grandes grupos las investigaciones que trabajaron este interrogante, según utilicen una escala *macro, meso o micro* sociológica. Los trabajos que indagaron los motivos infraestructurales o macro-sociológicos explican dicha concentración por el acceso a *expertise* técnica y materiales para el trabajo creador, la cercanía con elites estatales que facilitan la gestión de recursos, la concentración de públicos y un mercado inmobiliario favorable a la instalación de espacios artísticos. Entre los motivos profesionales o de escala meso-sociológica, se destaca la cercanía con las instancias de reconocimiento, lo que facilita el control de la incertidumbre propia de la actividad. Por último, en un nivel micro-sociológico, el autor señala la presencia de subculturas bohemias formadoras de un ambiente solidario y comunitario para una conducta habitualmente comprendida como desviada²⁶⁶ (Rius-Ulldemollins, 2014).

Si bien los motivos aportados por Rius-Ulldemolins (2014) explican por qué llegan artistas desde ciudades pequeñas hacia las grandes urbes, aparecen problemas para analizar el tránsito desde ciudades intermedias, que cuentan con varios elementos indicados por el autor. Tal es el caso de S. M. de Tucumán, según observamos a lo largo de la presente tesis: hay una Carrera de Teatro en una universidad pública centenaria –lo que supone el acceso a la

²⁶⁶ Sobre la gran presencia de artistas en las metrópolis, cabe recordar la advertencia de Sennett (1978), para quien esta *concentración* provoca, paradójicamente, que las grandes urbes sean hostiles para los artistas. El “sistema de estrellas” de las ciudades implica que unas pocas personalidades estén a la *luz* gracias a que muchos sean mantenidos en la *sombra*. Sennett analiza las dificultades de los pianistas en grandes capitales del mundo, tanto para hacerse un nombre como para atraer público. Ocurre que a los empresarios les conviene invertir en pocas figuras y también los públicos optan por las personalidades famosas, optando por seguir el gusto masivo como una estrategia para tener cierta seguridad al apostar por un espectáculo (Sennett, 1978: 355-7).

expertise técnica–, una media de 25 salas de teatro en actividad, una bohemia conformada por talleres, centros culturales, bares, fiestas, todo lo cual garantiza una red entre artistas y espacios de trabajo. En suma, la ciudad de Tucumán no está del todo desposeída de los elementos enumerados por Rius Ulldemolins (2014), y tiene un lugar destacado frente a otros centros urbanos de la Región NOA o las localidades del interior. Quizás la diferencia entre Buenos Aires y Tucumán pueda medirse meramente en *cantidades*: en Buenos Aires habría más fuentes y diversidad de *expertise* técnica, más oportunidades de reconocimiento, más salas de teatro, más público y una bohemia²⁶⁷ con más artistas. Sin embargo, una explicación fundada únicamente en la *cantidad* simplifica excesivamente el interrogante sobre por qué hay tránsitos de una ciudad a otra. Según observaremos, las razones de los teatristas para dejar Tucumán aportan datos cruciales para comprender el campo teatral.

La dinámica de una ciudad se define por “su capacidad para establecer una red de relaciones con los demás núcleos urbanos y entre los núcleos urbanos y el campo” (Manzano y Velázquez, 2015: 260). En este sentido, clasificar ciudades por su cantidad de población sólo en apariencia nos indica qué grados de conexión, densidad de redes económicas o formaciones culturales aloja. La investigación actual de Fischer²⁶⁸ muestra el intenso circuito artístico de la ciudad de Tandil, algo poco frecuente en otros centros urbanos de la Provincia de Buenos Aires. La autora muestra que, a pesar de ser una ciudad relativamente pequeña – de cien mil habitantes–, la presencia de una universidad pública con carreras artísticas habilita el fortalecimiento de una bohemia que intensifica la vida nocturna tandilense. De este modo, si se revisan los aspectos enumerados por Rius-Ulldemolins (2014) como una *check list*, es posible que todos éstos puedan encontrarse en Tucumán, y quizás también en Tandil. Las migraciones hacia Buenos Aires invitan a preguntarnos qué relaciones e intercambios específicos existen entre Tucumán y Buenos Aires, lo cual alientan la salida de teatristas tucumanos que buscan transformar su carrera.

²⁶⁷ Como indicamos en otros capítulos, entendemos por bohemia a la conformación de todo un estilo de vida por parte de los artistas, que excede la sola producción artística, ya que implica una intensificación de los lazos sociales. Para Ansolabehere, la bohemia sólo puede germinar en el “humus adoquinado de la ciudad moderna”, ya que supone vivir a contramano de los tiempos y la ética de la burguesía: el gusto por la noche, el consumo de alcohol, el derroche, el encuentro con otros amantes de las artes y las letras, la ausencia de vida familiar, el arte como guía de todas las demás acciones (Ansolabehere, 2019: 39-40). En este sentido, la bohemia se encuentra también ligada a “la vida como obra de arte”, propia del romanticismo, donde cada momento de la propia existencia formaría parte de un proyecto estético común (Bourdieu, 1983: 13).

²⁶⁸ Comunicación personal con Melina Fischer, con quien en distintas ocasiones realizamos presentaciones y mesas de trabajo sobre mundos artísticos en ciudades no metropolitanas. Su estudio sobre Tandil corresponde a su trabajo doctoral que se encuentra aún en curso.

En este capítulo, se analizan las razones que dan los artistas para tomar decisiones, valorando un elemento sobre otro, con justificaciones y críticas a determinados colegas o instituciones. Para analizar estas operaciones, se hará uso de la sociología de las convenciones y las pruebas de Boltanski y Thévenot (1991), quienes definen una serie de órdenes de justicia a partir del análisis de situaciones de crítica y denuncia pública. Según Potthast (2019), este enfoque se ha destacado especialmente, entre otras propuestas teóricas de las últimas décadas, por discutir tanto la presuposición de que los individuos actúan de forma aislada, como la idea de un holismo de reglas colectivas correspondientes a un grupo social. Por el contrario, esta propuesta teórica no toma a los “grupos sociales” como unidad analítica, sino que presta atención a las situaciones de controversia, donde la tarea de análisis será distinguir qué “pruebas” utilizan los actantes y cómo se coordinan diferentes órdenes de justificación. El enfoque elude así los límites de la crítica ideológica, que concluye en el descrédito de algunas formas de conocimiento por sobre otras (Potthast, 2019: 387-389).

Ubicados en este enfoque, no es posible declarar que los teatristas que se trasladaron a Buenos Aires conformen un único grupo con rasgos comunes. La perspectiva nos invita más bien a interrogarnos cómo se involucran estos agentes en distintos marcos de acción, qué elementos valoran o critican al desplegar sus carreras y qué esperan de sus colegas, de las instituciones o de sus maestros. Boltanski y Thévenot (1991) definen seis *cités* u órdenes de justicia, cada uno de las cuales pone en valor una dimensión de la vida social. La *cité inspirada* pondera el talento, la creatividad y lo inesperado, colocando como modelo a las figuras del genio, el niño o el loco. El orden *cívico* pondera la igualdad ante la ley, la figura del delegado y considera la elección de la mayoría como su fuente de pruebas válida. La *cité doméstica* valora la tradición, las jerarquías y los lazos familiares, y su modelo de referencia es la figura del padre o el anciano de la tribu. La *cité de la opinión* hace referencia a la estima por el renombre y la notoriedad personal, valorando la figura de la celebridad. El orden *mercantil* valora el éxito y la competencia, se identifica con la figura del emprendedor y coloca al mercado como la fuente de pruebas. Por último, la *cité industrial* pondera la eficacia, el hecho de alcanzar una meta y la funcionalidad, ubicando al profesional o el experto como su figura modelo (Boltanski y Thévenot, 1991). Según esta perspectiva, los actores sociales se encuentran permanentemente en situaciones de decisión, controversia y crítica, frente a las cuales hacen valer un orden sobre los otros. A su vez, no existen correspondencias directas entre un mundo social y un orden de justificación: ni los empresarios invocan sólo el orden mercantil, ni los artistas apelan únicamente al orden *inspirado*. Por el contrario, la sociología

de las convenciones y las pruebas enfatiza la movilidad de los agentes frente a distintos marcos de acción. Un artista podrá, entonces, ponderar el orden *doméstico* al valorar los vínculos de amistad, o el *industrial* al destacar la eficacia de una técnica.

Como anticipamos en el Capítulo 1, el teatro se compone de diferentes oficios o funciones, que implican diferencias según el artista se dedique a la actuación, la dirección o la dramaturgia. En consecuencia, la exposición estará dividida en dos secciones, según la actividad desempeñada. La palabra trayectoria puede confundirnos por su sentido “balístico”, advierte Passeron, al modelizar una vida como una dirección lineal que traduce la fuerza de una socialización inicial, como si una trayectoria fuera la actualización permanente de un mismo *habitus* (cit. en Agrikoliansky, 2017). Por lo tanto, será importante tener en cuenta las desviaciones, vacilaciones, sorpresas y cómo los artistas hacen uso de elementos disponibles en una ciudad u otra. Primero, analizaremos el caso de dos dramaturgos que se trasladaron a Buenos Aires en momentos muy distintos de su carrera: uno con menos de 25 años, que tuvo su debut como dramaturgo en Buenos Aires, y el otro habiendo cruzado los cuarenta, con varios reconocimientos y experiencia profesional. Ya que en Tucumán no existe un circuito de dramaturgia, se incluirá un apartado especial para abordar algunos aspectos de éste en Buenos Aires. En la segunda sección, analizaremos el trayecto de cuatro actores y una actriz, quienes deciden dejar Tucumán en un momento más parejo: todos terminaron un ciclo de formación y cuentan con varias obras en su haber al instalarse en Buenos Aires²⁶⁹.

7.2 Los dramaturgos

7.2.1 Gonzalo, un joven de “menos cuatro años”

La inserción en el mundo del teatro fue muy temprana para Gonzalo. Durante su adolescencia vivió una doble vida con relación a su educación secundaria: cuando terminaba el turno de su escuela, tomaba clases de teatro musical y se desempeñaba como docente de teatro para niños. Antes de los 18, ya se había integrado a la bohemia, con amigos que cursaban Teatro en la UNT, lo que le permitió pasar sus tiempos de ocio a la Sala Paul Groussac, el principal espacio de ensayo de la institución, un lugar abierto prácticamente a toda hora. Antes de terminar el secundario, Gonzalo ya se había involucrado en actividades

²⁶⁹ Cabe señalar que uno de ellos, Manuel, no se instala en Buenos Aires, sino en una ciudad del exterior. Sin embargo, su caso es de gran utilidad para los problemas que trabajaremos en este capítulo.

de cualquier teatrista profesional: realizar funciones regulares de teatro en escuelas, percibir dinero por ellas, desempeñarse como docente, sumergirse en la vida bohemia.

Antes de cumplir la mayoría de edad, Gonzalo ingresó en un taller que supuso un corte con el teatro musical de su adolescencia para conectarse de lleno con el circuito experimental. Reconoce que aprendió cosas en este taller, centrado en la actuación y el teatro de estados, pero recuerda bien el momento donde rompió con esa tradición. Con su grupo, hacían una escena donde, por primera vez, sentía que podía introducir elementos de su propio universo autoral. Sin embargo, sus compañeros, en sintonía con el maestro, advertían que el trabajo tenía un problema: “nadie garchaba”, señala Gonzalo, no había actuaciones viscerales ni ligadas a lo sexual:

“Empezó a quedar como la escena ‘Paka paka’²⁷⁰, una vez dijeron algo así, una escena infantil (...) y cuando empezaron a desvalorizar mi trabajo únicamente porque no había sexo, yo dije ‘Bueno, chicos, váyanse a la verga, si ustedes eligen trabajar desde ese lugar, desde su propia genitalidad, (...) a mí me parece maravilloso. *No es mi flash*’. Cuando me rompieron los huevos con eso, me fui” (Gonzalo, 23 años, dramaturgo. Entrevista con el autor)

Al finalizar el secundario, se mudó a Buenos Aires con el plan de estudiar una carrera de humanidades, pero rápidamente abandonó ese proyecto y comenzó a transitar diferentes ámbitos del circuito experimental y la dramaturgia. La experiencia más significativa ocurrió en el taller de Maruja Bustamante, una conocida dramaturga y actriz, en cuyo taller su trabajo creador cambió rotundamente. Gonzalo destaca el carácter lúdico de los encuentros, la libertad que les daba a los estudiantes, permitiendo incluso no hacer nada si ese día no querían escribir. A diferencia de otros espacios de escritura, Gonzalo indica que el taller de Bustamante tiene “una dinámica más amigable, *siempre hacés algo ahí*”, es decir, un momento de la clase estaba dedicado a que los estudiantes escribiesen. En contraste, otros talleres esperan que el estudiante trabaje bastante por fuera y lleve materiales listos. Estas incursiones lúdicas apuntaban a romper con la idea de que “para escribir hay que tener una idea grossa”, reflexiona. De todas formas, “Me hubiera gustado más exigencia”, admite Gonzalo, ya que si alguien no quería escribir, “ella te decía, *Bueno, dibujá...*”. Siempre había marcadores, hojas blancas, *stickers*, témperas y materiales para hacer *collages*. “Había chabones que pasaban tres clases y no leían nada porque habían estado dibujando o haciendo boludeces”, agrega. En este caso, aparece una tensión permanentemente referida a los talleres

²⁷⁰ Programa infantil, devenido luego en un canal, emitido por la Televisión Pública desde el año 2010.

independientes: el rigor, la exigencia y el compromiso militante, en oposición al juego, la relajación y el placer de la actividad artística.

El modelo de maestra de Bustamante se ubica en las antípodas del “gurú” que te “destroza”, en palabras del dramaturgo Javier Daulte²⁷¹ para referir a los maestros del circuito independiente. El espacio de Bustamante se asemeja al taller de Prina y Medina, donde el maestro no enseña una técnica, sino que habilita al estudiante a desarrollar una poética personal. De hecho, el trabajo central en el taller de Bustamante era la búsqueda de cada participante de su “propia voz”. Gonzalo recuerda bien una intervención directa que la docente hizo de su trabajo: le señaló que él intentaba “escribir *como alguien más*”, imitar un estilo ajeno, “eso me salía bien, porque yo escribía bien de por sí, pero que *ése no era yo*”. Con el tiempo, encontraría los que iban a ser sus propios temas: “los animales muertos, los extranjeros, los adolescentes, las cosas judías”, y así armar un repertorio propio. En este sentido, la intervención de Bustamante consiste en discutir un trabajo creador ajustado a una tradición –el orden *doméstico*– alentando el orden *inspirado* y de la *opinión*, en tanto a cada artista le corresponde una poética personal con la que creará su renombre²⁷².

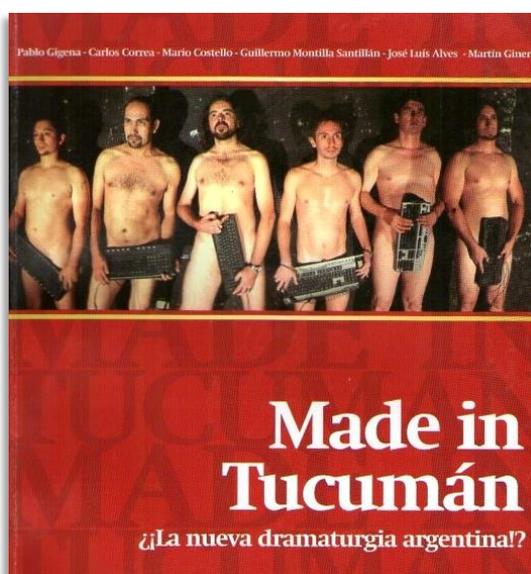
En Tucumán, “¡Nadie me estimuló para ser autor!”, explica Gonzalo. En una ocasión asistió en Tucumán a un espectáculo que le había resultado interesante, donde jóvenes dramaturgos elaboraban sus textos y un director reconocido los ponía en escena. Ahora bien, podía ocurrir que al texto propio lo llevara a escena un director cercano al teatro de la crueldad y el texto era pronunciado por “cuatro tipos desnudos tocándose el pito, poniéndose un arma en la cabeza”, ironiza. En esta escena, Gonzalo no sólo se muestra molesto ante la idea de que otro, por ser más reconocido, intervenga tan notoriamente en la puesta del texto –nuevamente, la preeminencia del orden *doméstico* sobre el orden *inspirado* y de la *opinión*–, sino que también rechaza una tendencia general del teatro independiente en Tucumán: la preeminencia de un cuerpo sufriente y erotizado, vestuario y objetos antiguos, crítica social, una serie de trazos de los que buscará desembarazarse en su producción. “¡Odio el olor a teatro viejo! – comenta– Odio la ropa usada, odio la ropa *vintage*, odio los zapatos marrones ¡Odio todo eso en el teatro!”. Con estas palabras, se refiere tanto al linaje del teatro de estados –los “histriónicos” (Battezzati, 2017) o el *off* de la imagen (Bayardo, 1997)– como a aquel teatro

²⁷¹ "El teatro tiene que ser inservible" Entrevista a Javier Daulte. *Revista Eñe*, N° 422.. Pp. 6-9.

²⁷² Las *críticas* realizadas desde el orden *inspirado* hacia el orden *doméstico* incitan a abandonar toda regla –lo heredado, los hábitos, la cultura grupal– que abonan a la quietud, en pos de percibir y acoger los “poderes” súbitos de la *inspiración* jerarquizando el camino *propio* y la *independencia* por sobre otros órdenes (Boltanski y Thevenot, 1991: 291-3).

que sólo pone textos clásicos en escena, que recorriamos en el Teatro Estable de la Provincia. La centralidad de un tipo de vestuario o de objetos como portadores de un sentido y direccionados hacia un tipo de trabajo puede identificarse en salas porteñas como El Cuervo –de Pompeyo Audivert²⁷³– o el Sportivo Teatral –de Ricardo Bartís²⁷⁴–, donde los objetos disponibles para el trabajo actoral apuntan a recrear un tiempo pasado: un piano de pared, alfombras, un viejo mapa de la Argentina, sillones de cuero, sacos de vestir, boinas. En contraste, Gonzalo recuerda con entusiasmo que para una de sus obras armó una estructura de luces led en el suelo que daban la sensación de “una nave espacial”.

“En Tucumán todos los dramaturgos tienen de sesenta para arriba”, se queja, exagerando una característica que marca un notorio contraste entre las dos ciudades. Tal como señalamos, los talleres de teatro en Tucumán son exclusivamente de actuación, al igual que la Carrera de la UNT. De este modo, no hay espacios de formación donde dramaturgos debutantes entrenen su trabajo creador ni hay salas o festivales que programen sus textos. Al respecto, en 2010 se publicó un compendio de obras titulado *Made in Tucumán: ¿la nueva dramaturgia argentina?*, donde se categorizaba como “nueva dramaturgia” un volumen donde el más joven de sus autores cruzaba los 35 años, además de que todos venían escribiendo desde hacía años y estaban muy lejos de su debut.



Made in Tucumán ¿La nueva dramaturgia argentina? (2010) Comp. Pablo Gigena. Portada.

²⁷³ Para un análisis del trabajo actoral en el taller de Pompeyo Audivert, ver Battezzati (2017: 97-100).

²⁷⁴ Un estudiante del Sportivo Teatral recordaba que, al ingresar al espacio, un asistente de Bartís le recomendó “traer un vestuario de época” para hacer los entrenamientos.

Lo más llamativo del volumen es que en la portada los autores “están completamente desnudos, en referencia a la aceptación del hecho de estar expuestos, decididos a ser ellos mismos”²⁷⁵. Es decir, incluso en trabajos donde la escritura cobra fuerza, se subraya la centralidad del *cuerpo* y se expresa la aversión a convertirse en artistas del *intelecto*²⁷⁶. En este sentido, la elección estética por la actuación como el centro del hecho teatral es un aspecto característico de la mayoría de los espacios analizados: los tres talleres indagados en el Capítulo 3, la Carrera de la UNT, donde se trabaja con la antropología teatral²⁷⁷, o el Teatro Estable de la Provincia, donde se valora la tradición del actor de oficio. Tanto las prácticas de estos espacios, como la ética de la entrega corporal y la intensa dedicación a los ensayos en la formación universitaria, engendran, en suma, una sólida ponderación del *cuerpo* sobre la *escritura* en todos los espacios, una preeminencia que se *moraliza*, es tanto se realizan atribuciones morales según el artista ponga el cuerpo o escriba²⁷⁸.

Además, lo que en este volumen tucumano se presentaba como “nuevo” distaba mucho de lo que en otras instancias se categoriza de esta forma. Se clasificaba como “juventud” una franja etaria que, en otros contextos, sería encuadrada como “adulta”. Al respecto, uno de los programas más importantes del Centro Cultural Recoleta²⁷⁹ durante el 2019 fue el programa “Clave 13/17, una plataforma hecha por y para adolescentes”, donde “un comité de chicos y chicas de 13 a 17 años” se desempeñaban como “curadores y programadores de contenido joven” de distintas áreas artísticas propias de “nuevas expresiones *centennials* como el *k-pop*

²⁷⁵ “Desnudos presentan su libro sobre dramaturgia tucumana” Nota de *Tucumán Hoy en Día*, 23/12/2009. <http://tucumanhoy.com/VerNotaCompleta.py?IDNOTA=23574>. Consultado 25/08/2020.

²⁷⁶ Dice el prólogo: “Si algo supe, o mejor dicho quise, al abordar la idea de hacer este compilado de obras dramáticas, fue que intentaría no ser culpable de haber pergeñado un libro. Otras de esas enciclopedias académicas que por influjo institucional nacen muertas antes de leídas. Uno de esos armatostes que valen por la firma de algún señor doctorado en un prestigio o la alabanza de un acomodado de los que sobran en revistas y diarios. (...) Somos distintos. Tipos solos que suelen comer de la lata y en ocasiones simulan grotescamente tener la práctica de saber sorber el caviar con maestría” (Gigena, 2012: 3-5)

²⁷⁷ Como ya indicamos, la antropología teatral busca que el actor “deje de estar sometido a los condicionamientos de la cultura” (Pavis, 1998: 44-45), motivo por el cual trabaja con una entrega física completa, poniendo el lenguaje y la lógica racional de la escena en un segundo plano.

²⁷⁸ Por ejemplo, a propósito del teatro tucumano durante la pandemia, un actor publicaba una columna en una revista cultural ponderando el “no apichonamiento” de los teatristas, destacando aquellas obras del 2020 caracterizadas por “la defensa de la actuación como lugar de inciertos y no de afirmaciones”. Samuel Cortez: “Breve diagnóstico del cuerpo teatral. Perspectivas Pospandémicas” *Revista La Papa*. <http://lapapa.online/breve-diagnostico-del-cuerpo-teatral-perspectivas-pospandemicas/>

²⁷⁹ El Centro Cultural Recoleta es un organismo fundado en 1980 que depende de la Subsecretaría de Políticas Culturales y Nuevas Audiencias del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Está emplazado en un monumento histórico nacional, a pocos metros del Cementerio de la Recoleta, y desde su fundación buscó ser “la sede de lo nuevo”, un lugar donde “los artistas pudieran reflejar libremente inquietudes y búsquedas alejadas de una mirada conservadora”. <http://www.centroculturalrecoleta.org/historia> Consultado en julio de 2021.

o el *gaming*”²⁸⁰. Para estas políticas culturales, “jóvenes” no son ni siquiera los que están en sus veinte años, sino quienes se encuentran entre los 13 y los 17 años. En este sentido, en los mundos creativos, la palabra “joven” no indica un segmento etario, sino que es un diacrítico para clasificar personas y tiene una importante fuerza performativa, en tanto coloca a determinados artistas y obras como lo nuevo, lo emergente o lo opuesto a la tradición.

En sintonía, la ciudad de Buenos Aires cuenta con una intensa batería de concursos, festivales y oportunidades de programación para artistas muy jóvenes de las que Gonzalo participó. En contraste, en Tucumán los actores y actrices que se inician en la profesión durante la adolescencia lo hacen, o bien en sus escuelas, o bien casi de contrabando, tal como explicaban algunos su entrada al taller de Reyes, pero no en el marco de programas o políticas culturales. Por el contrario, en Buenos Aires hay instancias institucionalizadas de acceso a la profesión artística en edades tempranas –con un papel crucial de la televisión y el circuito comercial–, lo cual alienta a Gonzalo a declarar que su ventaja central como dramaturgo en esta ciudad es tener “menos cuatro años”, ser bastante joven. Efectivamente, al momento de entrevistarlo no llegaba todavía a los 24 años y había ganado varios reconocimientos. En 2017 participó del festival El Porvenir de teatro “sub 30” organizado por el Centro Cultural Matienzo, donde sólo pueden inscribirse dramaturgos menores de 30 años. En 2018, una obra de su autoría fue seleccionada para estrenarse en Casa Babá. Luego, en 2019, otro texto suyo fue seleccionada para participar del Festival Monoblock organizado por el Abasto Social Club. En algunos casos, los jurados que integraban las convocatorias habían sido sus docentes de dramaturgia, lo que pone en evidencia que existe en la Ciudad de Buenos Aires un circuito de bastante consolidado vinculado a este oficio, en el que hay intercambios permanentes entre las camadas anteriores y las que están ingresando al campo.

En el Capítulo 2 sobre públicos, citábamos las palabras de Gonzalo, quien destacaba que estas convocatorias habilitaron una experiencia inédita con los espectadores. Jamás en su corta pero prolífica carrera en Buenos Aires tuvo que ver pasar los minutos y que el público no llegase. Esto no ocurre exactamente porque en la Capital hay más público de teatro, sino porque, indica Gonzalo, en las puestas que hace con un concurso de por medio, son las salas o los festivales los que atraen espectadores. Al respecto, subraya que participa de estas convocatorias porque sabe que, por sí solo, le sería muy difícil tener público. Estas

²⁸⁰ Sitio web del C. C. Recoleta, <http://www.centroculturalrecoleta.org/el-recoleta>. Consultado en octubre de 2020.

convocatorias, hechas desde las salas, como ya indicamos, no tienen su paralelo en Tucumán. Tampoco hay concursos de dramaturgia. En consecuencia, Buenos Aires se presenta para Gonzalo como llena de oportunidades para artistas de su perfil, que recién ingresan a la profesión.

7.2.2 Pedro, un solitario

En junio de 2019, asistí a una función de una obra escrita y dirigida por Pedro, que estaba en cartel en una sala del Abasto. Se trataba de la función de despedida y el elenco enmarcaba el espectáculo en el contexto de crisis económica, por lo que no se cobraba una entrada obligatoria, sino que había una gorra “sugerida” de \$250²⁸¹. Éramos 13 espectadores en la sala. Unos años antes, había visto otro espectáculo de Pedro, también la última función, pero con un panorama muy distinto: una sala de unas 200 personas y repleta de gente. Las diferencias entre las dos obras eran patentes: mientras la que veía ahora, con muy pocos espectadores, era dramática y protagonizada por actrices debutantes, la primera había sido humorística y protagonizada por actores conocidos del circuito independiente porteño. Después de la función, contacté a Pedro para conversar. Le propuse que eligiera cualquier día de la semana y sugirió una reunión muy al estilo bohemio: un sábado por la noche en una cervecería de San Telmo²⁸², el barrio donde él vivía. Pedro pertenece a esa generación de los que se acercan o cruzan los 50 años y no se estabilizaron en una sala o un taller, aunque eso no implica que no hayan acumulado reconocimientos. Como era temprano y los bares todavía no habían abierto, caminamos varias cuadras mientras conversábamos.

“Bartís ya no es el mismo”, me dijo, haciendo alusión a uno de los maestros más conocidos en Tucumán. Hacía poco tiempo, Pedro había asistido a ver clases donde actuaban amigos suyos, se había aburrido mirando las escenas y el maestro no intervenía en ellas, como si ya no tuviera energía. “Criticar a Bartís es una especie de deporte nacional” anotaré yo más adelante en mis apuntes, es casi un código para entrar en confianza con muchos de los que llegan desde Tucumán. Como indicamos, Bartís tiene una importancia crucial tanto en los talleres independientes como en la carrera de la UNT. Muchos trayectos de teatristas tucumanos hacia Buenos Aires coinciden ampliamente con los argumentos de Battezzati

²⁸¹ US\$ 5 en el cambio de la época.

²⁸² San Telmo, conocido por su circuito de bares y patrimonio arquitectónico, tiene una especial importancia para el mundo del teatro, ya que allí se localizaban los principales espacios del circuito *under* de los '80, como el Parakultural, Cemento o Bululú. Además, allí se encuentra actualmente la Escuela Nacional de Realización Cinematográfica (ENERC). Del total de entrevistados, sólo dos realizaron propuestas bohemias de encuentro: por la noche –fuera de los horarios de la ciudad burguesa- y en un bar del circuito, con alcohol de por medio.

(2017): actores y actrices formados en el linaje de los “histriónicos”, también llamado teatro de estados o de intensidades, se trasladan a Buenos Aires para estudiar con el maestro central del linaje, Ricardo Bartís. Durante el trabajo de campo, registré al menos cuatro casos más donde actrices tucumanas llegaban a Buenos Aires y se inscribían en los talleres de Bartís o de Pompeyo Audivert.

En su formación en Tucumán, Pedro tuvo experiencias en talleres y en la UNT, espacios que abandonó para comenzar a probarse como director. Fue así que comenzó a ensayar un trabajo que se transformaría en una obra de su propia dirección y dramaturgia, muy recordada por varias figuras del circuito independiente. Sin embargo, la obra jamás fue premiada o programada posteriormente en algún contexto institucional. Las motivaciones que ocasionan su partida a Buenos Aires son ambiguas. Realizó su primer viaje con una beca de un ente oficial para estudiar con Bartís, regresó a Tucumán, y nuevamente a Buenos Aires, para instalarse del todo. “Me gusta mucho estar solo –explica– Disfruto eso de Buenos Aires, la soledad, el anonimato, que nadie me rompa las bolas”. Al mismo tiempo, Pedro tiene una posición ganada en Tucumán y sigue dirigiendo obras allí, que están en cartel mientras él está en Buenos Aires. En cuanto a las oportunidades de trabajo, mientras Gonzalo participa en convocatorias que le garantizan público, Pedro no dispone de éstas: “es una lucha el tema del público”, explica para referir a su última obra. Incluso, sobre su espectáculo anterior, donde llenaban seguido la sala, subrayaba parcamente: “Ahí también la peleábamos”. En este sentido, frente a la versión rápida que a veces los teatristas tucumanos sostienen sobre Buenos Aires, la gran ciudad no garantiza por sí sola un aluvión de espectadores anónimos. Sennett (1978) indicaba justamente que el *star system* de las grandes ciudades suponía la presencia de unos pocos destacados y una gran mayoría de artistas en la sombra (Sennett, 1978).

Al instalarse definitivamente en Buenos Aires, también Pedro transformó su trabajo creador, lo cual ocurrió de la mano de dos maestros. Sobre uno de ellos, destaca la honestidad y el rigor con que intervenía. Cuando un estudiante proponía un texto para trabajar:

“...el tipo te dice ‘No, no es lo que te va a servir’ ¡Así! ¡De una! ¡Punto!, mientras en Tucumán hay una serie de cosas de ‘Ay, pero yo estuve trabajando’, y empezás a considerar cosas que no tienen que ver con lo estrictamente estético, son cosas que van por fuera, como si fueran de un grupo de *amigos*”. (Pedro, director, dramaturgo. 51 años. Entrevista con el autor)

En varias ocasiones Pedro pondrá de relieve que en Buenos Aires prima el criterio estético y profesional –el orden *inspirado e industrial*– por sobre la amistad –el orden *doméstico*–. Sobre las salas de teatro, señala que en Buenos Aires se aprovecha mejor el

tiempo de ensayo porque se paga el alquiler de sala, mientras en Tucumán, según él, era muy fácil establecer un arreglo personal y ensayar gratis.

Sobre su otra maestra, enfatiza la exactitud para hacer intervenciones en los textos de los alumnos. Pasar por su taller sería incluso más útil que asistir al de Mauricio Kartun, un dramaturgo más consagrado, el cual, sin embargo, no lee los textos de los estudiantes. “Es muy interesante cuando habla”, concede, pero no enseña “atajos” o formas de “resolución”, que “es lo que más necesitás... cuando vos estás con el papel, vos lo que necesitás es la corrección”. Tomando la distinción de Battezzati (2018) entre maestros centrales y periféricos, observamos que tomar clases con el maestro más consagrado de todos, como es el caso de Kartun, puede ser poco útil para transformar el trabajo creador. En su caso, su maestra le permitió transformar su producción y afianzar su identidad como dramaturgo:

“Yo empecé a sentirme como dramaturgo cuando estaba con ella. Antes tenía muchas dudas (...) No me sentía un buen escritor, no me sentía un dramaturgo. Hoy sí puedo decir que soy un dramaturgo... porque sentía que había algo que no terminaba de resolver, ciertas cosas del texto que las escribía porque no podía resolver, escribía para rellenar (...) Empecé a trabajar con ella y me sacó todos los vicios. Yo hoy veo algo y rápidamente reconozco ‘está argumentando, están dialogando’. Escribir dramaturgia no es escribir conversaciones.” (Pedro, director, dramaturgo. 51 años. Entrevista con el autor)

A diferencia de Gonzalo, para quien aprender dramaturgia fue encontrar una *voz propia*, los temas de una poética personal, Pedro no describe así su forma de “volverse” dramaturgo. En su caso, la experiencia en el taller se relacionó con el control y la aplicación de reglas técnicas²⁸³. En alguna medida, el contraste entre Gonzalo y Pedro excede la dramaturgia y tiene que ver con qué entienden que es aprender un arte y qué modelo de maestro exige cada estilo.

La valoración del “rigor ideológico, estético” del maestro porteño frente a la relación entre “amigos” que hace Pedro se replica en su experiencia dirigiendo elencos. Como se mostró en una escena analizada en el Capítulo 2 sobre públicos, en una ocasión Pedro viajó a Tucumán para estar presente durante las funciones y se llevó una sorpresa que no le agradó en absoluto. Terminada la función, y habiéndose retirado el público de la sala, los actores salían de inmediato y se saludaban estruendosamente con los espectadores. Durante la conversación, Pedro recordó esta anécdota sobre todo para diferenciarla del “rigor ideológico”

²⁸³ Para Pedro, su experiencia se define por haber aprendido una técnica de escritura, según la cual los personajes accionan uno sobre el otro, bajo la mirada atenta de la docente que se ocupaba de señalar cuándo la voz de un personaje “intoxicaba” la del otro

que había encontrado en un taller en Buenos Aires. El hecho de que los actores mantuvieran una relación personal o cercana con el público ponía en peligro el sentido que Pedro buscaba darle a su trabajo creador. Las salas, los talleres y el público se explicaban, en su caso, bajo una misma lógica: la profesión teatral en Tucumán se encuadraba como un mundo asentado en vínculos de amistad, casi familiares –próximos al orden *doméstico*–, en desmedro de otros imperativos como el rigor técnico o el uso eficiente de los ensayos –propio de los órdenes *industrial* y *mercantil*– o lo exclusivamente artístico –el orden *inspirado*–.

7.2.3 El circuito de dramaturgia y las conexiones Tucumán / Buenos Aires

Como se mostró en el Capítulo 3, la formación de teatro en Tucumán está centrada en la actuación, por lo que la dramaturgia no es una práctica enseñada como tal en una institución u organizada en una red profesional. En este punto de la exposición, analizaremos brevemente un circuito de gran importancia en Buenos Aires, que no tiene un paralelo en Tucumán, en cual se insertan Pedro y Gonzalo. Esto nos permitirá indagar cómo se incorporaron estos artistas tucumanos a la actividad en Buenos Aires, y con qué lógicas circulan las técnicas o lenguajes teatrales de un sitio a otro, interrogando especialmente por qué si otros oficios y corrientes estéticas de Buenos Aires permearon en Tucumán, la dramaturgia no lo hizo.

A mediados de los '90, el Centro Cultural San Martín de la Ciudad de Buenos Aires seleccionó a algunos teatristas y dramaturgos menores de treinta años, que ya tenían experiencias de formación y producción, para organizar un taller donde escribieran textos afines a las nuevas generaciones. La consigna era explícitamente escribir “teatro joven”, bajo la supervisión de Roberto Cossa y Bernardo Carey, dos reconocidos dramaturgos. Después de dos meses cargados de conflictos entre los estudiantes y la coordinación, en un encuentro en que los docentes iban a dar una devolución, comunicaron que “los materiales no resultaban acordes a lo que el teatro San Martín estaba buscando, (...) ya que los textos carecían de ‘humor, pasión y ternura’”, sintetizando la norma estética de los docentes (Dosio, 2008: 27). Se establecía que “joven” era aquello con pasión, humor y ternura, dando a entender que los textos no eran “jóvenes” si cultivaban una estética melancólica, fría o lánguida,

Los participantes del taller decidieron abandonar la propuesta y mantener sus reuniones en otro lugar. Barajaron convocar a un docente que los guiara, pero prefirieron mantener una modalidad simétrica entre sus miembros para hacer devoluciones, funcionando como un “círculo colaborativo” (Farrell, 2001), concepto al cual ya referimos para dar cuenta

de un grupo reducido de artistas que dan sentido e intensifican el vínculo afectivo con una actividad, con quienes se comparte una mirada innovadora y agonista con relación a quienes están fuera del grupo. Después de algunos meses de trabajo, el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la UBA publicaría ocho obras en un volumen titulado *Caraja-jí*. Los autores y miembros del grupo eran Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanian, Javier Daulte, Carmen Arrieta, Ignacio Apolo, Jorge Leyes, Alejandro Robino y Alejandro Zigman. Tanto en el manifiesto incluido al inicio del volumen, como en los elementos de las obras o los testimonios de sus protagonistas, hay una voluntad patente de romper con ciertas ideas que se habían instalado en el circuito experimental de los '80 y comienzos de los '90: frente al rechazo del texto, el Caraja-jí reivindica el proceso creativo de la escritura; enfatizaban que “no querían decir nada” (Dosio, 2008: 34) frente al imperativo pedagógico y político de Teatro Abierto²⁸⁴; valoraban que sus estéticas fueran muy diferentes entre sí (Dosio, 2008: 31 y ss.) en oposición a las compañías que buscaban la coherencia grupal; uno de sus miembros, Javier Daulte, rápidamente ingresó en el circuito comercial sin por ello dejar el independiente. Por otra parte, hubo una renovación en las referencias presentes en sus obras –una de ellas se titulaba *Rew*, en alusión al botón de las videocaseteras para rebobinar la cinta–. En síntesis: valoraban la escritura dramaturgica por sobre la praxis corporal, la poética individual en lugar de la homogeneidad movimientista, un vínculo no exclusivo con el circuito independiente, la introducción de referencias contemporáneas por fuera de los temas de la tradición nacional.

Las agencias del Estado tuvieron un rol central en el reconocimiento del Caraja-jí, como de otros grupos emergentes o heterodoxos en la Ciudad de Buenos Aires. Ya en 1990 el Rojas había alojado al movimiento *under*, cuando Batato Barea estrenó allí sus trabajos²⁸⁵. Por su parte, *Postales argentinas*, considerada una de las obras emblemáticas y fundacionales de Ricardo Bartís (Fukelman y Dubatti: 2011), se estrenó en España, en el Festival

²⁸⁴ Teatro Abierto fue una iniciativa de los teatreros porteños en reacción a la dictadura, que comenzó en 1981 y se extendió en los meses de transición hacia la democracia. Algunos de sus protagonistas lo consideraron “el último canto del teatro independiente originario, en cierta forma su despedida”, en la medida que se construyó recuperando las bases instituidas por Leónidas Barletta: se ponderó la gratuidad de las puestas por sobre la ganancia de los artistas, se realizaron funciones en horarios especiales para atraer trabajadores, se ponderó el realismo por sobre lo experimental, se destacaba el binomio autor-director como coordinadores grupales, siendo los autores teatrales quienes, sobre todo, tendrían resonancia pública (Manduca, 2017). Frente a un relativo acuerdo de los artistas del momento, Alberto Ure fue prácticamente el único que expresó públicamente sus reparos ante la homogeneidad y dominancia realista que se expresaba en Teatro Abierto (Mauro, 2011: 411).

²⁸⁵ Batato Barea fue un actor, *clown* y *performer*, figura clave del *under* en los '80, junto a Alejandro Urdapilleta y Alejandro Tortonese. Según Mauro (2011), la rápida institucionalización del *under* fue la que precipitó su final. El C.C. Rojas, bajo la conducción de la agrupación alfonsinista Franja Morada, tuvo un rol crucial en la integración de las compañías del *under* en estos escenarios, al desplegar una política cultural que buscaba cortar lazos con el pasado “apelando programáticamente a la novedad y a la juventud como fuentes renovadoras” (Mauro, 2011: 548-550).

Iberoamericano de Cádiz en 1988 y, luego de ese reconocimiento, fue programada en el C. C. San Martín. En sintonía, en 1995 el San Martín salió en busca de jóvenes dramaturgos, cuyas producciones terminaron siendo rechazadas, pero otra institución, el C. C. Rojas, las recogió, realizó una tirada de libros y colocó a estos jóvenes dramaturgos en un lugar de visibilidad. En suma, las relaciones entre los heterodoxos y el Estado son permanentes en la Ciudad de Buenos Aires, al mantener un modelo más cercano al “mecenazgo”, donde la política cultural está pendiente de las innovaciones del campo artístico, en lugar del “arquitecto” (Chartrand, 2016), señalado antes para el Teatro Estable de la Provincia de Tucumán, que tiende más a la conservación y una administración estatal no conectada con las innovaciones del campo.

Con el tiempo, el Caraja-jí permitió reflotar la dramaturgia en Buenos Aires con una ética distinta a la de Teatro Abierto. Sus protagonistas se constituyeron en maestros de nuevos maestros, multiplicándose los talleres de escritura teatral, ahora a cargo de una generación posterior, como Ariel Farace, Maruja Bustamante, Mariano Tenconi Blanco o Romina Paula, entre otros. Estos talleres coexisten con un circuito de festivales y convocatorias exclusivamente de dramaturgia, donde Gonzalo participa. Ahora bien, es llamativo que las figuras destacadas de este circuito jamás asistieron a Tucumán a dar talleres. Por el contrario, los maestros que sí fueron convocados para dar clases a Tucumán se inscriben en el teatro de intensidades o de estados –como Ricardo Bartís, Pompeyo Audivert, Alejandro Catalán o Claudia Cantero–, o bien se trata de maestros que trabajan exclusivamente la actuación –como Julio Chávez, que estuvo en Tucumán en junio de 2016–.

En consecuencia, no es que las estéticas de la metrópolis simplemente “se impongan” como un bloque en las ciudades del interior. En el Capítulo anterior, recuperábamos el testimonio de una jurado del INT que expresaba su temor ante el efecto “modelizante” de la Capital, “la fuerza que tiene CABA” para sembrar su “modelo central”. Estas percepciones se vinculaban estrechamente con el imperativo de los jurados de premiar elementos identitarios en el teatro de las provincias, con el objetivo de reparar la desigualdad entre regiones. Ahora bien, el análisis muestra que no es posible definir la circulación de estéticas y oficios según una oposición Buenos Aires / Tucumán, donde una ciudad domina a la otra. Los circuitos y las corrientes estéticas de la metrópolis están conectados con otras ciudades según los intereses de los *referentes locales*, que tienen tanto la capacidad *económica* para invitarlos –cuentan con una sala o el acceso a financiamiento– como el capital *simbólico* para convocar desde su espacio y garantizar la asistencia de estudiantes al taller del maestro

porteño. Gupta y Ferguson (2008) advirtieron que, en los procesos colonizadores, el capitalismo y la modernidad no se impusieron de forma homogénea sobre una cultura local, sino que esas “culturas locales” tenían de por sí jerarquías sociales y culturales, y eran las elites territoriales quienes operaban como piezas clave en la imposición de una prácticas que luego se rubrican como “imperiales” y “dominantes”. Las articulaciones o tabiques entre territorios ponen en evidencia que el circuito de la dramaturgia porteña no llegó a Tucumán a causa de que ningún maestro se vio interesado o tuvo la capacidad o el contacto para invitarlos. En pocas palabras, aquello que se impone en Tucumán no es “Buenos Aires”, sino una fracción de su campo artístico.

En consecuencia, es crucial analizar en detalle los liderazgos en las provincias para comprender cómo una ciudad se conecta con las estéticas de la metrópolis. En cierta medida, la “dominación” de Buenos Aires sobre Tucumán es un relato que encubre otras formas de dominación, a saber, la de los referentes locales. Los lenguajes estéticos no viajan como oleadas sin cuerpo, sino por referentes del teatro local que contactan artistas y les gestionan la realización de un taller. De esta forma, para los maestros o la Carrera de la UNT que invitan a referentes porteños, esta acción es una jugada en el campo que acrecienta su propio prestigio. Cuando el teatrista de Buenos Aires ya regresó a su ciudad, el maestro o la institución local que lo trajo puede presentarse a sí misma como la portadora de ese lenguaje.

Según observamos, los aspectos éticos y estéticos del Caraja-jí, que permearon bastante en el circuito de la dramaturgia porteña, son muy distintos a lo observado en Tucumán, caracterizado por la preponderancia de la actuación, de la entrega corporal –en la Carrera de la UNT, la tradición de Manojó de Calles o su discípulo César Romero–, la cultura de izquierda de referentes como Reyes, o la cultura bohemia que invitaba a la AAA a “meterse los ‘Ortea’ en el orto”. Según Gonzalo, en Tucumán existe un trayecto profesional dominante: para ser director o dramaturgo, *primero* hay que *actuar* bajo la dirección de un maestro. En su caso, la valoración de la actuación, propia del teatro de estados, operaba en él como un deber. Esto cambiará en Buenos Aires, cuando comience a escribir sus propias obras:

¡Yo estaba convencido de que todos los textos *tenían que salir de la improvisación, tenían que salir del trabajo del actor!* Lo que descubrí con el tiempo es que a veces los universos poéticos de los actores (...) pueden ser acotados (...) o elementos que no necesariamente uno quiere llevar a escena. Cuando entendí eso, me saqué una *mochila gigantesca, gigantesca* y pude permitirme escribir sobre otras cosas. (Gonzalo, 23 años, dramaturgo. Entrevista con el autor)

Por otra parte, la crítica social y la cultura de izquierda tienen gran importancia en el teatro independiente tucumano. De por sí, el teatro independiente nace de la mano de la cultura de izquierda, al comprender la actividad como un compromiso militante y la relación con el público en función de un mensaje político y el acceso eventual a un público obrero (Pellettieri, 2006; Mauro, 2011b). En Tucumán, es notable que muchas obras reconocidas por la Fiesta Provincial del Teatro o por la crítica se caracterizan por poner en escena conflictos sociales locales y recuperar la mirada de los subalternos²⁸⁶. Los espectáculos ligados a la estética de lo *pop* o lo internacional –como la obra *Dykenstein*, citada en el Capítulo anterior– son bastante más inusuales. En consecuencia, distintos datos nos permiten delinear una configuración cultural compuesta por elementos estéticos y morales del trabajo creador en Tucumán, que lo alejan bastante del circuito de la dramaturgia porteña contemporánea.

Ciertamente, no todo el circuito de la dramaturgia en Buenos Aires opera con los mismos preceptos, ya que los razonamientos de Pedro para destacar a sus maestros atañen al “rigor ideológico”, la vigilancia sobre la dimensión política de un texto y cómo éste puede reproducir modelos dominantes. En contraste, para Gonzalo, la virtud de su maestra es que lo habilitó a crear una poética propia. En este sentido, Pedro no se deslindó por completo de la ética del teatro de estados. De todos modos, ambos dramaturgos sí coinciden en un punto clave: las posibilidades de *desarrollar el trabajo creador son más limitadas en Tucumán*, ya sea por la ponderación de los amigos por sobre la profesión –las razones de Pedro–, o porque el trabajo creador se ve sometido a la tradición –las razones de Gonzalo–. En ambos casos, las percepciones de los dramaturgos pueden comprenderse como una crítica ante la preeminencia del orden *doméstico* sobre el *inspirado* y el de la *opinión*.

²⁸⁶ Entre las obras de esta tradición, pueden nombrarse *Tucumán y sus miedos. Los excluidos* (1999) de Raúl Reyes, *La guerra de la basura* (2001) de Carlos Alsina –que refiere a la gobernación del militar Antonio Domingo Bussi–, *Papel papel* (2007) de Pablo Gigena –premiada en la Fiesta Provincial del Teatro, denunciaba el autoritarismo del ex gobernador José Alperovich–, *Cuestión de Principios* (2010) dirigida por Leonardo Goloboff –donde un dirigente trotskista en crisis discutía con su hija los fracasos del proyecto revolucionario–, *El tiempo de las mandarinas* (2014) de Rafael Nofal –ganadora de la Fiesta Provincial del Teatro, abordaba la trata de mujeres, un tema especialmente sensible en Tucumán tras la desaparición de Marita Verón–. Por otra parte, los sectores populares de Tucumán son el tema central de obras como *Dakar Eslovenia Tucumán* (2011) de Carlos Alsina, o *La cebolla, o el sellamiento del Chero* (2013) de Raúl Reyes. Por su parte, lejos de estos directores cercanos al realismo, otros espectáculos dirigidos por referentes más jóvenes, cuyos directores apenas cruzaban los 30 años, también se caracterizaron por cierto afán representativo y la tematización de los sectores populares tucumanos, como *La verdadera historia de Antonio* (2009) de Agustín Toscano, Ezequiel Radusky y Daniel Elías, o *Monotonía (viceversa)* (2010) de Diego Bernachi.

7.3 Los artistas de la actuación

7.3.1 Bernardo y Manuel, los actores estancados

Varios actores y actrices tucumanos que residían en Buenos Aires entre 2016 y 2019, durante la realización del trabajo de campo, pertenecían a un grupo relativamente homogéneo: habían terminado la Carrera de la UNT, tenían varias obras en su haber, pero no daban clases ni dirigían salas o puestas; es decir, habían acumulado bastante continuidad, obtenían ganancias económicas por la actividad y se encontraban integrados en las redes laborales locales. En pocas palabras, habían alcanzado los principales rasgos de profesionalización que definimos en el Capítulo 4. Sin embargo, no estaban conformes con su propio trabajo creador y percibían que su formación como artistas aún no se había clausurado²⁸⁷.

Bernardo desarrolló una sólida carrera en Tucumán antes de viajar e instalarse en Buenos Aires, donde, al momento de la entrevista, realizaba talleres, asistía a *castings* y filmaba una película. No mostraba frustración alguna, pero se notaba que la parte sólida de su carrera todavía no estaba en la nueva ciudad. Cuando hablaba de Buenos Aires, subrayaba el entusiasmo infundido por el variado arco de talleres por donde transitaba. En cuanto al bienestar económico, Bernardo era uno de los que más había “perdido” al apostar por Buenos Aires, ya que pertenecía al Teatro Estable de la Provincia. “Renuncié”, explicó, “porque también podría haber pedido un traslado” y trabajar en Buenos Aires en la casa de la Provincia de Tucumán. Sin embargo, decidió dejar por completo una posición que, según vimos, es muy difícil conseguir:

“Sentía que me estaba *achanchando*, necesitaba ponerme de nuevo en la situación de estudiante, me estaba *estancando*... Y en Tucumán lo que me pasaba era que los lugares para estudiar actuación son todos de *nivel inicial*, es como que no hay un lugar de ‘investiguemos sobre la actuación’... que sea un ámbito de, no sé... improvisar, no existía en ese momento... y también empezaba a reconocer que *me repetía*, usaba siempre los mismos *mecanismos*” (Bernardo, actor. 44 años. Entrevista con el autor)

Un alto nivel de profesionalización, con funciones regulares y un sueldo fijo, no retienen necesariamente a los artistas. Frente a la profesionalización y estabilidad económica, hubo un motor que pesó más: la sensación de “estancamiento”, de que el trabajo creador estaba detenido, que era repetitivo y que no había en Tucumán instancias que permitieran modificarlo. Cabe señalar que cuando Bernardo se fue de Tucumán, aún no funcionaba el

²⁸⁷ Según Menger (1999), los artistas tienden a la formación permanente y es una de las profesiones donde menos ganancias u oportunidades se obtienen de la inversión realizada en formación (Menger, 1999: 553).

taller de Prina y Medina, que se acerca bastante a ese “investiguemos sobre la actuación” que Bernardo demanda en algún taller. Sin embargo, Bernardo es de la misma generación que estos docentes, así que posiblemente tampoco hubiera sentido que podían ser sus maestros.

Las percepciones y la posición alcanzada por Sebastián son similares a las de Bernardo. En este caso, se trata de un actor diez años menor, el cual, al momento de la entrevista, aún vivía en Tucumán, pero un tiempo después se mudó a Barcelona. Si bien Sebastián no fue a Buenos Aires, como el resto de los teatristas analizados en este capítulo, su caso es similar el de Bernardo. Al momento de irse, la profesionalización de Sebastián no estaba vinculada a un sueldo fijo en una institución, sino a su inserción en el circuito comercial como humorista, con fuerte presencia en teatro, radio y televisión. Sin embargo, el desgaste, las escasas remuneraciones y el verse obligado a desempeñarse, al mismo tiempo, como actor cabeza de compañía y como productor de sus espectáculos de humor, ocasionaron un efecto final de gran agotamiento²⁸⁸.

Al igual que Bernardo, Manuel subrayaba su sensación de estancamiento como actor profesional viviendo en Tucumán: “Yo necesito volver a entrenar (...) Después de hacer tantas cosas, yo siento que me repito todo el tiempo, entro como en una especie de paranoia en la que siento que todo lo que hago es parecido”²⁸⁹. Al trabajar en un espectáculo, señala que fue casi una victoria frente al director el haber logrado tener, dentro de los ensayos, una instancia de entrenamiento. “Rompí mucho las bolas –explicaba– y tenemos una *coach* vocal. Hicimos un laburo físico también, para encontrar los personajes”.

En ambos actores, la sensación de estancamiento o repetición no es percibida como algo que pueda resolverse en soledad. Por el contrario, enfatizan que necesitan de un maestro o de un *coach*, de alguna instancia de entrenamiento para modificar una forma de actuar. Al mismo tiempo, para ambos, ese estancamiento se expresa como una experiencia personal: no emerge ni del rechazo del público, ni de fracasos laborales, ni del interés particular de un

²⁸⁸ Tal como anticipamos en el Capítulo 1, el productor no existe como un oficio especializado en Tucumán y es una función que termina recayendo sobre otros agentes del elenco. Por el contrario, en Buenos Aires las figuras del productor y el programador son mucho más habituales y robustas, tanto en el circuito comercial como en el independiente. A modo de ejemplo, véase la autobiografía de las Gambas al Ajillo escrita por María José Gabin (2001: 40-45, 68-70), quienes desde sus primeros meses en el *under* recibieron propuestas y trabajaron mediante ofertas de productores y programadores de sala.

²⁸⁹ Las críticas hacia los actores de humor, del circuito comercial o de la tradición del actor popular argentino se basan habitualmente en denunciar la “repetición” del artista. Al respecto, véase el interesante análisis de Mauro (2007) sobre la poética actoral de Guillermo Francella en su interacción con el formato teatral o televisivo, los guiones y la selección de elencos que potencian o constriñen sus posibilidades.

director, según vimos en el testimonio de Manuel, donde fue él quien insistió para entrenar. Por el contrario, los dos actores enfatizan el hecho de ser permanentemente reclutados para subirse al escenario, como si su trabajo actoral tuviera una calidad y eficacia suficientes para las tareas demandadas. Sin embargo, es la proyección personal sobre cómo imaginan su propio trabajo creador –la *cité inspirada* y de la *opinión*–, así como un presente angustioso en su carrera, lo que los impulsa a abandonar Tucumán y buscar nuevas experiencias de entrenamiento.

Ambos coinciden en que no existe en Tucumán una instancia de formación como la que ellos buscan. En un momento, Manuel le propuso a un maestro de trayectoria organizar encuentros especialmente para actores, e incluso incitó a colegas amigos a sumarse, pero eso nunca terminó de armarse. En este sentido, las carreras de Bernardo y Manuel ponen en evidencia la vacancia de un espacio de formación para artistas de su perfil, que ya salieron del momento *inicial* y están en una etapa *intermedia* de sus carreras²⁹⁰. Los espacios analizados en el Capítulo 3 no resuelven estos deseos: el taller de Reyes, que mayor trayectoria y prestigio acumula, está dirigido sobre todo a iniciales; otros talleres, como los de Romero o Prina y Medina, son dirigidos por personas de su misma edad; la Escuela Chapeau! se dedica exclusivamente al rubro musical y está lejos de la experimentación que buscan estos actores. En suma, no hay en Tucumán espacios de formación para los “ya formados” e involucrados profesionalmente con la actividad: terminado el intenso fragor de producción al comenzar la carrera –la “vorágine”, que vimos en el Capítulo 4–, no hay oportunidades, al menos de formación, para quienes alcanzan momentos *intermedios*.

7.3.2 Andrea, la comediente “busca”

Andrea fue la primera persona con la que conversé cuando inicié la investigación de maestría, en septiembre de 2016. Ella tenía 28 años y vivía con su novio en un departamento en el límite entre Villa Crespo y Chacarita. La diferencia más notable entre Andrea y los demás teatristas que conocería en Buenos Aires era que ella traía una pareja estable desde Tucumán y el plan de instalarse en la capital era llevado adelante por ambos. En una sola ocasión conversé con un director que también había venido a Buenos Aires con su esposa, pero no son las historias más comunes. Estos rasgos importan en tanto se trata de una profesión donde optar por becas, residencias, instancias de formación o rodajes audiovisuales

²⁹⁰ Los talleres de dramaturgia a los que asiste Pedro, con Mauricio Kartun o Rubén Szuchmacher, pueden entenderse de esta forma: espacios de formación para teatristas *intermedios* y *avanzados*.

implican la movilidad como condición habitual. Además, como ya indicamos, la actividad artística conlleva muchas veces un compromiso intensivo con la vida *bohemia*, a contrarreloj de los tiempos de trabajo de la ciudad burguesa, ocupando especialmente la noche, transitando bares y relegando el proyecto familiar a un segundo plano (Ansolabehere, 2019: 40).

Antes de encender el grabador para conversar sobre su trabajo como actriz, el primer tema que apareció fue que estaba “muy mal de laburo”. Hacía varios meses que intentaba dar clases de teatro en escuelas de la Ciudad, pero todas las ofertas que aparecían eran en Provincia. Al momento de la entrevista, Andrea daba clases en Pilar en un centro de rehabilitación del uso de drogas para adolescentes. En un momento, sacó una bolsa de caramelos, bombones y chupetines: “Sacá el que quieras”, dijo. Era un regalo de Arcor, la otra empresa para la que trabajaba, contando cuentos para niños. Días atrás, había tenido que viajar a Mercedes para hacer el espectáculo y volver en el día²⁹¹. “Debería ponerme a estudiar algo que me dé plata”, ironizaba, con una broma común entre los teatristas, que da a entender que la opción de abandonar del todo la actividad teatral siempre está latente. Andrea estaba muy frustrada con sus trabajos, por tener que pasarse horas viajando, pero también ante la experiencia de mudarse a Buenos Aires y encontrar trabajo solamente afuera de ella, en espacios donde el teatro es una terapia y no un arte. “Soy una *busca* –explicaba–. Si sale algún laburo que medianamente esté en mis habilidades, que tenga capacidades para resolverlo, lo haría.”

Andrea no se inscribió en ningún taller del circuito experimental ni sintetizó su experiencia de la ciudad refiriendo a espectáculos a los que asistió como público, a diferencia de Gonzalo, Pedro o Bernardo, para quienes llegar a Buenos Aires implicó sumergirse en la vida bohemia de la ciudad. A diferencia de ellos, Andrea destacó los largos trayectos en transporte público para trabajar. Además, trabajar en provincia con personas en rehabilitación no redundaría en beneficio alguno para conseguir luego trabajos dentro de la profesión teatral. Esta acumulación de dificultades parece haber tenido efectos, ya que, al finalizar esta investigación, Andrea había decidido reinstalarse en Tucumán.

Este difícil panorama contrastaba con una carrera bastante exitosa en Tucumán. Durante la conversación, Andrea relataría la enorme cantidad de obras que realizó allí como

²⁹¹ Pilar y Mercedes se encuentran a 60 km y a 100 km, respectivamente, de la Ciudad de Buenos Aires.

actriz, sobre todo en espectáculos humorísticos. En este sentido, añoraba ciertos rasgos *domésticos* de la profesión en Tucumán:

Quando hacés teatro en Tucumán, ya *automáticamente te vinculás con otro*, y si a ese otro le gusta lo que has hecho, te llama... que es lo más difícil acá (por Buenos Aires). Allá es todo tan compacto, no? Y se conocen todos. (...) Yo creo que si vos lográs hacer las cosas bien, o tenés ese espíritu de hacer algo que valga la pena, *siempre hay alguien que te recomienda*, el boca en boca, y el primo del sobrino del tío que alguna vez quiso ser director, se habla, se hace “taca taca” y se llega a eso. Acá (Por Buenos Aires) eso no pasa tanto... Y, es más complejo porque es más grande, y hay que ser más perseverante acá. (Andrea, actriz, 28 años. Entrevista con el autor)

Mientras Pedro renegaba del carácter *doméstico* de la profesión en Tucumán, Andrea destacaba que eran justamente esas redes las que le daban estabilidad a su actividad. Como anticipamos en el Capítulo 1 al distinguir oficios o funciones del arte teatral, los actores y actrices son más dependientes de ser reclutados que los directores o dramaturgos. Si un director trabaja en un mismo proyecto en todo el año o cada dos años, no expresa la impaciencia que tienen las actrices y los actores, que tienden a trabajar en varios espectáculos en simultáneo. Además, el teatro de humor, donde se desempeña Andrea, es un circuito donde los artistas están en permanente contacto con colegas para hacer nuevos espectáculos, que se montan con relativa rapidez para hacer funciones *ad hoc* en una gira, una sala o un bar. Esto es distinto en el circuito independiente, donde priman los largos periodos de ensayo y la alta selectividad de los artistas, que muchas veces buscan trabajar únicamente con su círculo colaborativo.

Así como Gonzalo encontró la dramaturgia en Buenos Aires, Andrea encontraría el *stand up*, un estilo para hacer humor “sin esconderse detrás de un personaje”²⁹², sino haciendo uso de características propias. En la muestra del taller de *stand up*:

Me probé como Andrea contando un monólogo de humor (...) ¿cómo hacés reír a la gente haciendo que sos vos? Y sin hacerte el gracioso... Yo conté situaciones de mi vida, de 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 (...) buscaba algunos remates en esa situación y... se cagaban de risa, porque aparte era muy divertido... todos los padecimientos que tengo y he tenido en esta ciudad, ¿entendés? desde perderme, no sé... tengo millones de anécdotas. (Andrea, actriz, 28 años. Entrevista con el autor)

²⁹² Con esta expresión, la actriz hace referencia, por oposición, al precepto principal de la metodología de actuación realista de Stanislavski, donde los esfuerzos del actor deben apuntar a “entrar en el personaje”, concentrarse completamente en su psicología y sus subtextos (aquello que el personaje piensa para sí), evitando cualquier distracción, especialmente las reacciones del público.

Uno de los aspectos más llamativos en Andrea, que la diferencia notablemente de otros teatristas, es cómo “lo tucumano” –la forma de hablar²⁹³, las experiencias de recién llegada a la ciudad– es un material principal para su trabajo creador. En contraste, la producción actoral o dramatúrgica de otros artistas no hace uso de estos elementos. Más aún, en una ocasión contacté una directora tucumana que vive en Buenos Aires desde hace unos diez años para entrevistarla y me dijo, entre risas, que ella “no era tucumana” y prefería no hablar. En suma, qué tanto y de qué formas se pone en escena lo tucumano como un origen y un material disponible para el trabajo creador es un problema central en cómo los artistas que llegan a Buenos Aires gestionan su imagen y su producción. Ciertamente, el *stand up* y el teatro de humor son circuitos muy propicios para transformar lo tucumano en material de trabajo, algo quizás menos común en otros ámbitos²⁹⁴. Esta práctica mantiene a Andrea más ligada a lo *vernáculo* que a lo *cosmopolita* (Hannerz, 1997), distinción realizada en el Capítulo anterior según los artistas se presenten arraigados a su territorio o abiertos a adoptar culturas foráneas. Mientras Andrea actúa de “tucumana viviendo en Buenos Aires”, Gonzalo, por ejemplo, indicaba explícitamente que él busca que sus obras “no respondan a ningún localismo” y prefiere que a su obra “la vean cinco chinos antes que esté en la Martín Coronado²⁹⁵”.

“El fin de semana es el cumpleaños de mi sobrina y viaje a Tucumán” –contaba Andrea– “y de paso” realizaría un espectáculo que habían preparado con Sebastián y otra actriz, un trabajo que habían estrenado durante el verano en algunas localidades turísticas del interior de Tucumán. “Economía pura” –contestó al explicar cómo había surgido el espectáculo– “estábamos cagados de plata todos”. Dijeron “no nos pongamos en exquisitos, hagamos algo fácil... hay *un código que manejemos bien*”, ya que en varias ocasiones habían trabajado juntos. En casi un mes de ensayos, el espectáculo estuvo listo para ubicarlo en varios escenarios. “Tengo un pie acá y otro en Tucumán” señalaba, poniendo de relieve que, mientras algunos teatristas realizan una separación total con Tucumán, otros no sólo lo mantienen, sino

²⁹³ Como ya indicamos, la variedad tucumana presenta rasgos que llaman la atención frente a la variedad rioplatense, como la /r/ rehilada en lugar de la /r/ vibrante, la aspiración de la sibilante al final de las sílabas, el pretérito compuesto en lugar del simple. Frith (2014) mostró que, en el ámbito de la música popular, los acentos y la variedad lingüística empleados por los vocalistas son especialmente importante, ya que cada género musical está asociado a una variedad geolectal dominante, con inflexiones fónicas que cantantes que nos las comparten intentarán imitar (Frith, 2014: 297-8).

²⁹⁴ Es muy común que la actuación humorística trabaje con la imitación y la exageración de variedades lingüísticas. En Tucumán, un conocido humorista que lo hace es Miguel Martín en el personaje de *El oficial Gordillo*, que se presenta en el verano en Carlos Paz. También lo hacía el programa *República de Tucumán*, que transitó por la radio y la televisión, donde acuñaron el término “tucumano básico” para marcar cómo esta variedad se aparta de la norma lingüística dominante.

²⁹⁵ Sala mayor del Teatro Municipal General San Martín, un punto de llegada de gran prestigio para quien busca hacer carrera dentro del teatro porteño.

que siguen trabajando su posición, alcanzando más notoriedad en la ciudad de origen que en la metrópolis. En este sentido, Andrea es muy conocida en el teatro de humor en Tucumán y cuenta con un prestigio previo para presentar sus espectáculos, que en Buenos Aires no tiene.

En las experiencias y formas de trabajo de Andrea se combinan dos órdenes: el *industrial*, de un trabajo creador eficaz y continuo, que está a su vez asentado sobre relaciones *domésticas*, de estrecha amistad y cercanía con sus colegas. Si para Pedro la cercanía entre colegas obstruye al mundo *inspirado*, para Andrea son esas amistades las que habilitan la continuidad del trabajo. “Yo llevé lo técnico, las teorías”, señalaba con relación a su último espectáculo, ya que les transmitió a sus colegas cuestiones técnicas que había aprendido sobre *stand up*. De hecho, más adelante, al viajar a Tucumán Andrea organizaría algunos talleres ocasionales de *stand up*, y al regresar definitivamente sería contratada en la Escuela Chapeau! para enseñar este estilo. De este modo, si en Buenos Aires estaba desposeída del capital de sus vínculos profesionales, al regresar a Tucumán tendría un capital cristalizado en una serie de técnicas que podía enseñar incluso bajo la forma de un relativo monopolio.

Finalizada la entrevista y apagado el grabador, conversábamos un poco en la vereda antes de despedirnos. En ese momento, sin el grabador de por medio, comentó que tenía una obra escrita y hacía tiempo que quería dirigirla, pero no terminaba de animarse. Siempre había sido actriz y todavía no encontraba cómo dar el paso para volverse dramaturga o directora. Resulta interesante el lugar accesorio y de pocos minutos que este asunto tuvo en la conversación, ya que incluso se había inscripto en la Carrera de Artes de la Escritura de la Universidad Nacional de las Artes. Como un gesto opuesto al de Gonzalo o Pedro que se lanzaron directamente a hacer talleres y sumergirse en la bohemia, Andrea optó por un espacio institucional, el cual tampoco ocupaba un lugar central en su experiencia en Buenos Aires, sobre todo porque no estaba acostumbrada al mundo de la escritura creativa. Señaló que, hasta el momento, su experiencia en la carrera no había sido buena, ya que la habían desaprobado justamente en la materia “Taller de escritura”, contaba entre risas. En los años siguientes, al término de esta tesis, Andrea no había debutado aún como directora.

7.3.3 Lautaro, el peleador

Lautaro llegó a Buenos Aires próximo a cumplir 40 años, con una posición relativamente consolidada en Tucumán: había terminado la Carrera de Teatro en la UNT, daba clases allí y estaba posicionado en las redes del circuito experimental. “En algún punto, es

muy fácil instalarte (en Tucumán), es muy fácil ser reconocido, ser un referente (...). En los terrenos donde yo me manejaba, tenía un lugar”. El relato de cómo Lautaro llegó a Buenos Aires se organiza en función de dos factores: por un lado, impedimentos institucionales para crecer en su carrera como docente universitario; por otro, cierto rechazo a la comodidad en la que se encontraba como parte del circuito experimental independiente.

“Yo soy muy *peleador*” explica. Cuando escribió su tesina de grado, quiso usar textos de Gilles Deleuze en su marco teórico, abriendo su reflexión hacia el campo de la filosofía, pero sus directores lo exhortaban a utilizar a Jorge Dubatti, el investigador que citábamos en el capítulo anterior, quien cobró gran relevancia en las últimas dos décadas²⁹⁶. Del mismo modo, Lautaro se muestra enojado hacia cierta veneración que percibe en Tucumán por los grandes maestros locales. Como ejemplo, señala una iniciativa de bailarines de su generación en Tucumán que, cuando organizaron una residencia de experimentación, invitaron a una conocida directora de la UNT para hacer devoluciones de los trabajos: “¡Por qué todo el tiempo necesitan la mirada autorizada de alguien!”. Cada vez que regresa a Tucumán, su percepción es que las camadas jóvenes no hacen más que repetir o producir en consonancia con esas jerarquías. Al igual que otros de su edad, recuerda que en la primera década del 2000 hubo una generación de “verdaderos” artistas experimentales “que eran muy *auténticos*, y hacían la suya *de verdad*, investigaban”, algo que no encuentra entre sus contemporáneos²⁹⁷.

Lautaro va aún más lejos y puntualiza incluso que los teatristas que dejan Tucumán llegan a Buenos Aires a buscar las mismas técnicas y estéticas que les fueron enseñadas antes:

“Todas las personas que vienen a estudiar de Tucumán a Buenos Aires van a estudiar con Bartís o con Pompeyo Audivert, porque esa es la bajada de los referentes, de los maestros: ¡Tienen que ir a estudiar al Sportivo, tienen que leer a Ure, tienen que leer *Cancha con niebla*²⁹⁸, y tienen que ir a hacer la alfombra de Pompeyo²⁹⁹! –golpea la mesa con los nudillos–. Todos van, hacen eso, y vuelven a Tucumán y hacen lo mismo. (Lautaro, 37 años actor. Entrevista con el autor)

²⁹⁶ Jorge Dubatti es un investigador porteño, egresado de la carrera de Letras de la UBA, que desarrolló una obra prolífica, con una obra teórica cuyas categorías de análisis tuvieron gran pregnancia en investigadores de teatro en el interior del país y América Latina. Además, se desempeña sostenidamente en el campo editorial del teatro argentino, mediante la permanente supervisión, compilación y prologación de investigaciones realizadas en distintos puntos del país.

²⁹⁷ Estas obras donde se “investigaba de verdad” hace referencia a los primeros espectáculos protagonizados por Sergio Prina, César Romero y María José Medina, entre otros.

²⁹⁸ Compilación de entrevistas y obras de Ricardo Bartís, realizada por Jorge Dubatti.

²⁹⁹ Se refiere a un entrenamiento actoral que propone Pompeyo Audivert en su taller, donde los actores realizan formas corporales sobre una alfombra.

En este caso, Lautaro nombra la tríada –Bartís, Audivert, Ure– del “linaje” de los “histriónicos”, según categorizaba Battezzati (2017b), también conocido como el teatro de estados o de intensidades. Tal como indicamos, Bartís y Audivert son los maestros que en más ocasiones fueron a Tucumán en las dos últimas décadas³⁰⁰, invitados por Reyes o por la UNT. Efectivamente, durante la investigación conocí a tres actrices que habían llegado a Buenos Aires por periodos cortos con el objetivo de asistir a alguno de esos dos talleres del teatro de estados, la estética de la que Gonzalo renegaba. La búsqueda del maestro central del linaje, algo común en las trayectorias de actores y actrices –sobre todo entre los “histriónicos”, los más reacios a moverse hacia otro (Battezzati, 2017b)–, es entendida por Lautaro como un acto irreflexivo de reproducción, opuesto al crecimiento artístico y la causa principal del malestar del teatro tucumano. En síntesis, mientras algunos viajan a Buenos Aires para *cambiar* de linaje, otros lo hacen para *profundizar* su carrera dentro de la misma corriente.

Una de las oportunidades que más le interesó a Lautaro al vivir en Buenos Aires fue ser dirigido por artistas de su misma edad o apenas mayores, evitando relaciones asimétricas con la figura del director/maestro. En Tucumán, la discontinuidad y salida de los directores de la profesión teatral conduce a que haya muchos teatristas *avanzados* en sus carreras, con posiciones consolidadas en cátedras, talleres o salas y, por otro lado, muchos *iniciales* ingresantes, dejando una relativa vacancia o invisibilidad para quienes se encuentran en posiciones *intermedias*. A diferencia del relato angustiante de Andrea, Lautaro había ingresado a un circuito experimental en Buenos Aires, ya que, después de hacer su primera obra, fue convocado para realizar otros trabajos en teatro y danza. En este caso, la integración profesional está ligada al fortalecimiento de cuadros *intermedios*, que permiten que los grandes maestros no sean la única oportunidad de producción. Lautaro se muestra reacio a un modelo de maestro caracterizado por el *rigor y la asimetría* –el modelo valorado por Pedro–, porque dicho modelo tiene afinidad con los *iniciales*, pero no con los *intermedios*. Lautaro se siente más a gusto en situaciones donde el maestro o director habilita la elaboración de una estética personal, en sintonía con el relato de Gonzalo sobre su experiencia con la dramaturgia. Es decir, también Lautaro busca maestros que ponderen el orden de la *opinión* –la notoriedad personal del estudiante–, por sobre el orden *doméstico* –la observancia de las tradiciones–.

³⁰⁰ En julio de 2018, por ejemplo, una compañía tucumana invitó a dictar un seminario a un nuevo maestro, Alejandro Catalán. Sin embargo, también Catalán es una figura reconocida como perteneciente al linaje de Bartís (Battezzati, 2017), al haber sido su estudiante y actor en puestas como *El pecado que no se puede nombrar*.

En el Capítulo 2, citábamos algunas escenas destacadas por Lautaro para referir a la experiencia del público en Buenos Aires. El actor no se admiraba tanto de la oferta cultural porteña, sino del esfuerzo físico que realizaba el público en Buenos Aires para hacer largas horas de fila esperando para entrar a un espectáculo de calidad y/o gratuito. En cambio, “(en Tucumán) mis amigos empezaban a ponerse *grandes*, empezaban a hacer *familia*... entonces ya no había ni con quién salir, ni con quién hacer nada”, como si los amigos de su generación hubieran crecido de otra manera y abandonado las prácticas propias de la juventud. “Les dejó de interesar investigar, armar proyectos”, explica, colocando la vida bohemia –la nocturnidad, los bares, que el proyecto artístico oriente el resto de los proyectos de vida– y los lazos afectivos en esa bohemia como una condición central para involucrarse en la vida artística.

En las distintas escenas y percepciones de Lautaro, se destaca la ponderación del placer y cierta *fuerza* que se pone en juego para ser artista –por eso se autodefine como un “peleador– o para entregarse a experiencias de ocio. Del otro lado, según la mirada de Lautaro, están los que siguen la tradición y aspiran al reconocimiento de los maestros centrales del campo. En el orden *inspirado*, dicen Boltanski y Thévenot, las personas son habitadas por una fuerza súbita y deben hacer todo para que esa fuerza actúe por su cuenta, venciendo cualquier cosa que obstaculice su irrupción (1991: 291). Para Lautaro, la vida familiar, el agotamiento de la ciudad, la fila en el teatro, los maestros y los directores entrados en años se colocan en una misma serie: son obstáculos que hay que eludir para hacer primar la fuerza del orden *inspirado*, que la ciudad de Buenos Aires habilitaría mucho mejor que Tucumán.

7.3.4 Thiago, el performer

El arraigo de Thiago a Tucumán posiblemente sea menor que en los demás casos, ya que se desplazó muchas veces a lo largo de su vida: nació y vivió hasta su adolescencia en una pequeña localidad de Jujuy, se mudó a otra ciudad para terminar el secundario, luego se fue a Buenos Aires a estudiar Administración de Empresas, después a Tucumán, donde estudió Comunicación Social, se recibió de Intérprete Dramático en la UNT y desplegó una gran actividad en el circuito independiente. Incluso, durante dos años se instalaría en Córdoba para especializarse en gestión cultural, y regresar nuevamente a Tucumán, la ciudad donde más desarrolló su carrera como artista. Después de todas estas mudanzas, Thiago se trasladaría nuevamente a Buenos Aires para desempeñarse como artista de teatro. A diferencia de los casos anteriores, Thiago no nació en Tucumán, sino que llegó ahí atraído principalmente por la carrera universitaria de teatro.

“Viajar a Córdoba me abrió mucho la cabeza”, explica. Ciertamente, se trata de un movimiento llamativo entre los teatristas, que no encontramos en ningún otro caso: trasladarse a una ciudad argentina que no sea Buenos Aires o el exterior. “Córdoba tiene muchos lugares de formación y la universidad es *uno más*”, señala como una similitud positiva con Buenos Aires, subrayando la diferencia con Tucumán, donde la centralidad de la Carrera de la UNT es, desde su mirada, un problema para la actividad. Por otro lado, recuerda que en Córdoba también había una compañía oficial como el Teatro Estable. Sin embargo, destacaba que en Córdoba era mejor, ya que, en lugar de representar clásicos, realizaba puestas experimentales. Al igual que Lautaro, para Thiago el malestar del teatro tucumano está vinculado con la tradición y el respeto hacia los referentes que ocupan posiciones jerárquicas.

La llegada de Thiago a Buenos Aires comenzó cuando se postuló para estudiar con Emilio García Wehbi³⁰¹ y participar en una obra bajo su dirección, que realizaría giras por algunas ciudades de América Latina. En sintonía con Lautaro, eligió formarse con un maestro muy apartado de las corrientes que podían aprenderse en Tucumán. En su caso, la diferencia que buscaba establecer no era con el teatro de estados, sino con la ética que prioriza al actor y su desmesurada entrega, lo que para él es el corazón del aprendizaje que imparte la UNT:

El actor se desvive, muere en escena, tiene que estar sumamente preparado, el actor tiene que saltar, tirarse, llorar, reír. Todo. Es como esos artistas de circo que tienen que estar todo el tiempo en contacto con la muerte, (...) Cuando se crea la Carrera, eran un grupo que hacían teatro independiente, donde el tema de la dictadura... un teatro más político, de resistencia, donde hay que poner el cuerpo. Estamos en otro contexto, y el teatro es otra cosa. (Thiago, 36 años, *performer*, gestor. Entrevista con el autor)

Terminada la Carrera, quiso saber “qué había más allá de cansarse y de ensayar hasta la madrugada”, una experiencia muy habitual entre los estudiantes de la UNT, según mostramos en el Capítulo 3. Como nadie lo llamaba, comenzó a gestionar él mismo intervenciones en el espacio público, en la principal calle peatonal del microcentro tucumano, con la ayuda de referentes del circuito independiente. Se enteró de que sus espectáculos eran objeto de discusión en una cátedra de la Licenciatura en Artes Visuales de la UNT, preguntándose si lo que hacía él era arte y por qué. Entonces, decidió mudarse durante algunos

³⁰¹ Emilio García Wehbi (1964) es un “artista interdisciplinario autodidacta que trabaja en el cruce de lenguajes escénicos”, según se define a sí mismo en su sitio oficial (www.emiliogarciawehbi.com.ar. Consultado en mayo de 2021). A diferencia de otros referentes, no se identifica como un director o un artista exclusivo del teatro, sino que se mantiene bastante próximo a las artes visuales, con puestas en museos o lugares abiertos. Fue uno de los fundadores del *Periférico de Objetos* junto a Daniel Veronese, Ana Alvarado y Paula Naolli, un grupo emblemático del circuito experimental de los años '90. El cruce entre teatro y artes visuales tiene una larga tradición y no estuvo exento de controversias, al percibir que la atención a lo visual podía ir en desmedro de la actuación, el relato, el personaje o la complicidad con el público.

meses a la ciudad de Córdoba y allí vio una obra de Eugenia Hadandaniou que lo impactó muchísimo. “Yo quiero hacer esto”, pensó. Se trataba de un espectáculo más cercano a la *performance* y el biodrama³⁰², un lenguaje que en adelante adoptaría para sí. “Yo pienso que no soy actor, que soy *performer*, y me gusta definirme como eso”.

Una de las mayores sorpresas de Thiago en Buenos Aires ocurrió en el espacio de García Wehbi. Sus clases, explica, consistían en pasarse horas sentados “en una mesa gigante, todo el tiempo *pensando*, (...) *diseñando el concepto*, algo que vos decís, en Tucumán, para empezar a hacer una obra, ‘¡No! ¡Hay que poner el cuerpo!’ Y automáticamente se ponen a ensayar. ¡No! Vos tenés que tener *primero lo conceptual*”. García Wehbi es un director que hizo puestas no sólo en grandes teatros, sino también en museos, por lo que su trabajo está muy conectado con las artes visuales y la dimensión visual es preponderante sobre la construcción de personajes o la habilidad del actor, a quien de hecho –recuerda Thiago– García Wehbi le llama “intérprete”, una denominación aberrante para el teatro de estados³⁰³.

Cuando Thiago dejó Tucumán, ya había realizado varias intervenciones y espectáculos en el espacio público, salas de teatro y museos, muchos de los cuales incluso salieron en el diario local. Más aún, en una ocasión irrumpió en el escenario durante las audiciones del Teatro Estable de la Provincia y apuntó contra uno de los jurados, acusándolo de haberle dicho que él nunca podría ser parte del elenco. “Yo ya había conseguido el aval de que ‘Todo lo que hace Thiago es arte’ para poder hacer esas cosas (...) Yo dejo Tucumán estando *re instalado*”. Al igual que Bernardo o Manuel, había acumulado reconocimientos, estaba integrado en redes de trabajo, pero comenzó a sentir que se “estaba repitiendo”. De la mano de su nuevo maestro en Buenos Aires, lograría transformar su trabajo creador. En este sentido, los talleres de

³⁰² La *performance* –cerca a la *happening*– se define como “el teatro de las artes visuales”, más habitual en museos o espacios públicos que en salas de teatro, y pone el acento en lo efímero e inacabado. El *performer* no construye un personaje consistente, sino que sucesivamente es cantante, mimo, bailarín, recitador, todo lo que alguien pueda hacer frente a la mirada de otro. A diferencia del actor stanislavskiano, el *performer* no ignora al público, sino que se dirige a él de forma directa. A su vez, se coloca como un “autobiógrafo” que hace una “puesta en escena de su propio yo” y establece una relación directa con la situación de enunciación (Pavis, 1998: 333-4). Por su parte, el *biodrama* es una de las formas más desarrolladas de la *performance* del teatro porteño, donde se destacan Vivi Tellas y Lola Arias. El biodrama trabaja en muchos casos con personas que no son actores o actrices profesionales y cuentan experiencias vitales sobre el escenario. Por ejemplo, *Campo minado* de Lola Arias pone sobre el escenario a seis excombatientes de Malvinas, tres británicos y tres argentinos, que narran sus experiencias de la guerra. De este modo, el género busca narrar experiencias del “yo”, subrayando la inestabilidad del encuentro con el espectador, en sintonía con cierto anhelo de “acceder a una experiencia más verdadera, más auténtica de lo real” (Pinta, 2013: 707).

³⁰³ Para Mauro (2008), la denominación de “intérprete” es una forma de “rebajar” la condición del actor a la de alguien que simplemente “traduce” las indicaciones del director, una concepción difundida sobre todo por la declamación y la dicción interpretativa, donde la atención está puesta en el diseño previo de la elocución en función de un detallado análisis del sentido del texto (Mauro, 2008: 2-3).

Tucumán, centrados en la actuación, no ofrecen un trabajo similar al de García Wehbi. Al igual que la dramaturgia para Pedro y Gonzalo, o el *stand up* para Andrea, el viaje a Buenos Aires implica para Thiago ponerse en contacto con un nuevo estilo o forma de trabajo creador, en este caso asociado a lo visual, lo conceptual y la *performance*.

En Buenos Aires, Thiago empezó a trabajar en el Centro Cultural Recoleta, una institución sobre la que no le fue posible indicar un paralelo exacto en Tucumán, donde los espacios de este tipo, enfatiza, funcionan como *museos* y no como lugares cuyo objetivo sea *programar* eventos artísticos. En contraste, recuerda que poco tiempo atrás fue invitado a realizar una *performance* en Tucumán, en un espacio que depende de la UNT. Luego de varios meses de intercambios de mails, donde le modificaron las fechas reiteradamente, acabó por decirles que no: “Como artista, te sentís boludeado ¡Tratame bien! No te pido un camarín con frutas, pero aunque sea lo mínimo, respetar una fecha”. Thiago percibe que estos problemas atraviesan todas las dependencias públicas de cultura en Tucumán: “funciona así... Te cruzan por la calle y te dicen ‘¿Che, querés algo? ¿Te parece?’... listo y lo hacen... con fondos del Estado”. De hecho, de esta manera explicaba un director del Teatro Estable la forma en la que había sido contratado, según mostramos en el Capítulo 5. Para Thiago, el orden *doméstico* no estaría sólo entre los grupos de teatro, sino en la relación que el Estado mantiene con los artistas. Por último, gracias a su trabajo en el C.C. Recoleta, pudo conseguir financiamiento para su propia plataforma de gestión cultural, que tiene por objetivo “llevar artistas al NOA para que la gente se forme... que no sean Bartís, Pompeyo, los que ya venían y siguen yendo”.

7.4. Contrapunto entre trayectorias

Al comenzar el capítulo, se indicó que las grandes ciudades atraen y concentran un mayor volumen de artistas por presentar distintas ventajas: el acceso a salas y materiales, un mayor volumen de público, variadas fuentes de *expertise*, proximidad con las elites estatales, una bohemia que contiene y legitima prácticas desviadas (Rius Uildemolins, 2014). Al mismo tiempo, el *star system* de las ciudades podía ser justamente un impedimento para el desarrollo de una carrera artística, al haber sólo unos pocos lugares para los destacados (Sennett, 1978). Según se observó a lo largo de la tesis, San Miguel de Tucumán cuenta con todas las características indicadas para la actividad artística en una ciudad. Por lo tanto, no es tan sencillo explicar qué motiva las migraciones hacia Buenos Aires. No es suficiente sentenciar que allí simplemente hay más variedad de oportunidades o espacios. El análisis de trayectorias nos mostró que la sola *cantidad* de oportunidades profesionales no explica cómo y por qué

algunos artistas se instalan en Buenos Aires. Como anticipamos en el Capítulo 1, el teatro de Tucumán constituye una *configuración cultural*, un entramado de representaciones, prácticas e instituciones posibles, imposibles y hegemónicas, con una trama simbólica compartida y una lógica de interrelación entre sus partes (Grimson, 2011: 172-177). Las carreras se despliegan en este marco, donde ciertas prácticas y sentidos hegemónicos moldean los trayectos e imponen límites para ciertos perfiles de artistas.

La hipótesis más inmediata para explicar las migraciones a Buenos Aires podría ser que en Tucumán, la ciudad de origen, los artistas no encontraron *reconocimientos* para su trabajo. Sin embargo, los datos indican exactamente lo contrario: la mayoría manifestaba gozar de posiciones destacadas en Tucumán, estar “instalados”, “en la cresta de la ola” e incluso uno afirmaba que “era muy fácil ser un referente”. Lautaro, Thiago y Andrea destacaban su integración a redes de trabajo y lo simple que era conseguir ser convocado para una puesta. Evidentemente, la inserción en la profesión, un capital ansiado para los *iniciales*, deja de interesar en las etapas *intermedias*³⁰⁴. Más llamativos todavía eran los casos de Lautaro y Bernardo, quienes contaban con posiciones institucionales, a las que no podrán regresar fácilmente. En este sentido, no parece ser la falta de trabajo o reconocimientos lo que impulsa la salida de Tucumán. Las carreras muestran que los artistas tenían mucho que perder al dejar Tucumán, lo que volvía aún más riesgosa la salida. Por ello, Andrea y Pedro viajaban permanentemente a Tucumán a hacer puestas, manteniendo así el capital acumulado de su lugar de origen. No está de más señalar que la integración profesional en Tucumán es un capital acumulado que no tiene prácticamente ninguna utilidad en Buenos Aires.

Si bien ser reconocido en Tucumán puede ser fácil, hay determinadas formas de trabajo creador que no encuentran el reconocimiento esperado, o el prestigio de las figuras consagradas locales limita las carreras. En los casos de Gonzalo, Lautaro o Thiago, los teatristas critican lo que perciben como un respeto excesivo a la tradición y los referentes del teatro tucumano, ligado al orden *doméstico*, lo que ocasionaría dificultades para que las nuevas camadas desplieguen sus poéticas personales, el orden *inspirado* y de la *opinión*. En Gonzalo y Thiago, el rechazo a la tradición implicó distanciarse de la centralidad del actor como vector privilegiado del trabajo creador y su entrega completa como imperativo ético. Encontraron en Buenos Aires elementos que les permitieron discutir esa tradición y establecer

³⁰⁴ En el Capítulo 4, veíamos el caso de Santiago, quien también entró en una “vorágine” de puestas y decidió terminar con eso para empezar a ganar dinero dando clases.

una distancia. Ciertamente, aquello que iban a encontrar no estaba del todo anticipado al momento de partir: Gonzalo no sabía que vendría a estudiar dramaturgia y se distanció del teatro de estados por una intervención de su maestra; Pedro comenzó estudiando con Bartís y recién más adelante viró hacia otra maestra. Es decir, la partida se practica desde un malestar, pero la inclinación y la decisión por un tipo de espacio de formación no está del todo prevista al momento de partir.

El recorrido por estas trayectorias pone de relieve las tradiciones, géneros teatrales o tipos de oportunidades que en Tucumán no hay: talleres de *stand up* para Andrea, dramaturgia para Gonzalo o teatro performático, conceptual y visual para Thiago. En Buenos Aires, no es que simplemente “existen” otros tipos de talleres, sino que están fuertemente institucionalizados y acumulan una larga trayectoria de reconocimientos. Estas estéticas no son simplemente “ofertas” ausentes en Tucumán por ser una ciudad más pequeña, sino que se trata de lenguajes estéticos que no encuentran un taller, una sala o una institución desde donde postularse como emergentes y fortalecer su tradición. En el teatro de Tucumán, hay una notable ponderación del trabajo *actoral* por sobre la *escritura*, la *imagen* y lo *conceptual*, todo lo cual se asienta en una tradición ampliamente compartida por los distintos espacios de formación, incluso en su heterogeneidad. La ponderación moral del trabajo actoral es un aspecto común del teatro de estados y de la antropología teatral, estéticas que en Tucumán siempre se colocan como opuestas. Aquí se manifiesta también la tradición de izquierda³⁰⁵ del teatro independiente en Tucumán, que pondera la comunicación política con el público, prioriza la representación del conflicto social, la escenificación de los sectores populares locales³⁰⁶ y, sobre todo, concibe la entrega corporal del actor como el material central del trabajo teatral. Esto se pone de relieve especialmente cuando Gonzalo o Thiago se sorprenden al dar con talleres que habilitan a “pasarse horas en una mesa, pensando el *concepto*” o a escribir teatro, en lugar de abalanzarse a actuarlo.

³⁰⁵ Para un análisis de la tradición de izquierda en el circuito independiente, véase Mauro (2011b), donde se recorren distintas dimensiones de la tradición fundada por Leónidas Barletta de gran vigencia en la actualidad: los deseos de crear un *nuevo público* conformado por los sectores *populares*, el didactismo de la puesta en tanto *ilustración* de los espectadores, el carácter *militante* de la práctica que condena que un actor gane dinero por su práctica, la posición de confrontación frente al Estado, la *crítica al capocómico* cabeza de compañía y, por extensión, al teatro de humor popular (Mauro, 2011b).

³⁰⁶ La excepción es ciertamente la Escuela *Chapeau!* de comedia musical. Ahora bien, se trata de un espacio que lleva menos de diez años en actividad y lejos está todavía de ser una institución de trayectoria.

La formación en Buenos Aires ofrece la posibilidad de regresar eventualmente a Tucumán y enseñar las metodologías³⁰⁷ aprendidas, haciendo una inversión con el capital adquirido. Por ejemplo, Andrea a su regreso armó un taller de *stand up* y luego fue contratada en Chapeau!. También lo hizo un director, cuya trayectoria no se incluyó en el Capítulo, que propuso un taller sobre sonido para teatro. Ahora bien, ninguna de estas iniciativas implicó la creación de un espacio propio y continuo de formación. Los talleres de largo aliento que surgen en Tucumán en ningún caso son originados por alguien que viene de afuera, que hizo una estadía en otro sitio y regresa a su ciudad. Probablemente, estos espacios no tengan éxito justamente porque ese maestro puede irse de nuevo, y los teatristas no se interesan por figuras cosmopolitas o desarraigadas, que pueden abandonar nuevamente Tucumán y no convocarlos a trabajar en un espectáculo. A su vez, no todas las que salen de Tucumán pretenden regresar como maestros. Lautaro apuntaba que al principio sentía casi un imperativo moral de regresar cada tanto a Tucumán para poner en escena las novedades que había aprendido, pero enfatizaba que eso parecía más un deber que un deseo y ya no se sentía obligado a hacerlo.

Según observamos en el Capítulo 6, los jurados del INT entienden que un problema central del teatro argentino es que las estéticas de Buenos Aires se imponen en el interior. En consecuencia, su labor consiste en reconocer elementos identitarios locales a la hora de premiar. Ahora bien, el presente capítulo nos permite complejizar nuestra comprensión sobre cómo circulan las estéticas entre ciudades. Según vimos, los maestros porteños que llegan a Tucumán lo hacen convocados por maestros locales y su enseñanza profundizará o estará al menos emparentada con lo que el docente local propone. En este sentido, los maestros que llegan a Tucumán no permiten *cambiar* las prácticas del teatro local, sino ayudar a fortalecer y *reproducir* lo que ya se hace. En términos de Williams (2009), la circulación de maestros de Buenos Aires hacia Tucumán garantiza el sostén de lo *dominante* en la escala local. Estos maestros pueden traer *innovaciones* para lo *dominante*, pero prácticamente no alientan elementos *emergentes* (Williams, 2009: 160-168). De hecho, de los tres talleres analizados, el más experimental o novedoso con relación a los espectáculos habituales era el de Medina y Prina, quienes no están asociados a ningún maestro de afuera de Tucumán. En paralelo, Thiago recordaba que cuando desde su productora gestionaron para que Emilio García Wehbi diera un taller gratuito en Tucumán, casi no había inscriptos. Para Lautaro, quien se había

³⁰⁷ Entendemos por metodología específica al “conjunto de procedimientos que prepara al actor para la actuación en un determinado universo estético y en muchas ocasiones, también ideológico o ético”, que tienen una estrecha relación con determinada poética histórica (Mauro, 2014b: 147-148).

enterado a través de las redes sociales, había una sola explicación: como García Wehbi no había sido llevado por un maestro local consagrado, a nadie le interesaba ir.

En síntesis, el “modelo central” no se “replica” por una fuerza inherente y automática en las provincias, como pueden temer los jurados del INT. En primer lugar, no existe tal cosa como un único “modelo central” en Buenos Aires, sino que, de una variedad de corrientes, a Tucumán llega principalmente el teatro de estados. Tal como vimos, los maestros porteños no hacen pie en Tucumán por cuenta propia, sino a través de intermediarios locales clave. Se trata de maestros de talleres o bien desde las cátedras de la universidad, figuras o instituciones con posiciones destacadas en la actividad que garantizan la llegada de estos maestros y, a su vez, cobran prestigio en el campo teatral local al invitar a estas figuras. Por ejemplo, a Reyes le interesaron desde los primeros años de su carrera las resonancias políticas del teatro, la actuación visceral y la tradición de la dramaturgia realista. De este modo, cuando años más tarde invitara en más de una ocasión a Bartís, no era tanto para que éste echara las semillas de su lenguaje en Tucumán, sino para fortalecer o profundizar con nuevos rasgos algo que el propio Reyes venía trabajando. Si no hay intermediarios locales prestigiosos que se interesen por otras corrientes de Buenos Aires –ya sea la dramaturgia, el *stand up* o el teatro visual y conceptual- difícilmente esas corrientes lleguen con éxito al teatro tucumano.

El maestro central del linaje no es alguien que inventa un lenguaje que luego se *replica* en otros sitios. Una explicación más adecuada es que los teatristas encuentran en los referentes algo que conecta con sus propias prácticas, un material que pone en movimiento y reorienta prácticas previas, pero no siembra novedades radicales³⁰⁸. Es crucial poner de relieve estos aspectos para evitar una mirada miserabilista³⁰⁹ del teatro de Tucumán –o cualquier periferia con relación a una metrópolis–, que asumiría que los lenguajes *nacen* en Buenos Aires, *echan raíces* en Tucumán y *florece*n allí, sin contemplar que los artistas locales seleccionan elementos de las tradiciones. Incluso las bibliografías de historia del teatro en las regiones

³⁰⁸ Pellettieri (2001) muestra una operación similar al analizar las poéticas actorales de Enrique Muiño o Luis Sandrini. Inscriptos en la tradición del actor nacional, caracterizada por la *macchietta*, gestos paródicos, caricaturescos y grotescos, Muiño y Sandrini realizaron una notable aproximación al realismo al preocuparse por hacer representaciones no exageradas de ciertos tipos sociales, matizando los gestos, incluso utilizando mecanismos cercanos al “subtexto stanislavskiano”, mucho antes de que cualquier atisbo de esta corriente llegase a la Argentina (Pellettieri, 2001: 31-32). En consecuencia, las preocupaciones “realistas” circulaban en el campo teatral argentino y no fueron “sembradas” –sino más bien alentadas o encaminadas de determinado modo- por el Método Stanislavski.

³⁰⁹ Como indicamos en otra nota, Grignon y Passeron (1989) definen el miserabilismo como la actitud que evalúa una cultura subalterna únicamente por la carencia y la dominación, dando por sentado que existe una imposición absoluta, sin margen de construcción de una cultura alternativa.

muchas veces no dan cuenta de estos aspectos por escasez de archivos y explican procesos fundacionales como pura importación de estéticas. Estas advertencias también son útiles para comprender mejor cómo opera en la actividad el “maestro central de un linaje” (Battezzati, 2017b), a partir de quien se realizan operaciones de selección, apropiación y mezcla, conectando la actividad teatral de distintas ciudades.

El análisis mostró que los talleres de formación no se caracterizan sólo por su estética, sino también según el perfil de estudiante al que está destinado, según el momento de la trayectoria en que se encuentra el estudiante que tal o cual taller convoca. Los talleres de Buenos Aires se diferencian de los tucumanos por el destinatario que definen. Manuel, Lautaro y Bernardo coincidían en no encontrar en Tucumán un espacio de formación para actores *ya formados*, con amplia experiencia en el escenario, ubicados en un momento *intermedio* de la carrera. Lautaro y Bernardo van a Buenos Aires con la intención explícita de reencontrarse con el entrenamiento y la experimentación. En la actividad teatral, siempre hay más estudiantes *iniciales* –“sin experiencia”, según anuncian los talleres– que con un largo camino recorrido. Por lo tanto, es habitual que los talleres se orienten hacia ese mercado. Además, mientras las clases de iniciales pueden ser impartidas por personas de corta trayectoria, son pocos los teatristas que pueden dar clases a los *intermedios*. En San Miguel de Tucumán, hay varios espacios de formación para *iniciales*, pero no para *intermedios*.

Es llamativo que a los directores y maestros *avanzados* de Tucumán prácticamente no les interese crear grupos de formación donde reclutar *intermedios*. Estos últimos enfatizan las ventajas que tendría para un maestro el ponerse a trabajar con artistas ya formados, con una decisión vocacional tomada. Cabe pensar que un taller para *intermedios* puede implicar negociaciones más demandantes para el maestro, cuya asimetría con los estudiantes no será la misma que con *iniciales*³¹⁰. En cierta medida, la negativa de los maestros consagrados a crear un taller dirigido sólo a *intermedios* les permite mantener su posición dominante, en tanto no se potencian las carreras de eventuales competidores de cara a los *iniciales*, el sector que *intermedios* y *avanzados* se disputan como usuarios de sus talleres, un sector siempre abierto, en crecimiento y disponible para pagar por formación.

³¹⁰ Una actriz egresada de la carrera de la UNT explicaba que a Lábatte, a diferencia de otros docentes, le llamaban “maestra” sobre todo por tenerla en los primeros años: “¿Qué le vas a discutir?”, decía. Mientras tanto, con los docentes de los años superiores el trato era más de igual a igual, casi entre colegas.

En un estudio sobre músicos de rock en el AMBA, que citamos en el Capítulo 3, Tufro (2011) indicaba que las demandas de los artistas difieren según el momento de la carrera en que se encuentren. “El segmento intermedio, que ya no es principiante pero aún no está consagrado, (es) el que se ve a sí mismo como más desvalido” (Tufro, 2011: 157). A diferencia de los iniciales, que gracias a ciertas acciones de gobierno percibían una relativa apertura de la actividad, para los intermedios el circuito de la música progresivamente se cerraba. Esta situación es bastante similar a la que viven los teatrístas tucumanos: después de un momento inicial de “vorágine”, caracterizado por una actividad frenética, los teatrístas tienen dificultades para alcanzar nuevos desarrollos en su trayectoria. Deben mantenerse en la posición de actores, no encuentran instancias de formación y entrenamiento adecuadas a sus carreras, y tienen dificultades para construir espacios fuera del tutelaje de los grandes maestros. “Se sienten en las puertas del campo”, señalaba Tufro, “pero de forma precaria”, ya que poseen “una trayectoria y unas apuestas realizadas, por lo que abandonar la actividad es más difícil” (2011: 157). De este modo, el análisis de los teatrístas tucumanos en Buenos Aires arroja luz sobre la compleja situación que experimentan los teatrístas que están en una etapa *intermedia* en sus carreras.

En ocasiones, los artistas señalan que, en el teatro de Tucumán, las relaciones de *amistad*³¹¹ priman sobre las *profesionales o artísticas*. Pedro se disgusta cuando, al salir de la función, se hace evidente que el público y los artistas se conocen entre sí; indica que en Tucumán es fácil conseguir una sala y ensayar sin pagar; tampoco el maestro realiza una corrección honesta y rigurosa del trabajo creador. Por su parte, Thiago critica la informalidad de los organismos públicos al contratar artistas, una informalidad que relevamos previamente al analizar las contrataciones a directores del Teatro Estable de la Provincia. Ahora bien, Andrea valora positivamente la cercanía entre teatrístas, el orden *doméstico* de las redes de trabajo y amistad, ya que garantizan la continuidad del desempeño laboral. Es notable que quien más valore esos vínculos sea quien más dificultades tendrá para conseguir trabajo en Buenos Aires y terminará por regresar a Tucumán.

³¹¹ En el mismo sentido, en un volumen coordinado por García Canclini *et al.* (2012) sobre emprendimientos culturales de jóvenes, también se relevó la especial importancia de los *lazos de amistad*. A diferencia de los proyectos culturales de los '90, anclados en una edificación material, en las últimas décadas éstos se caracterizan por redes colaborativas y proyectos que puede suspenderse rápidamente sin que ello implique un fracaso (Gerber Bicecci y Pinochet Cobos, 2012: 53-55). En contraste, Tufro (2011) muestra que los músicos de rock critican enfáticamente los lazos de amistad hacia los dueños de salas y agentes estatales, que dificultan el despegue de los *intermedios*.

Pueden delimitarse tres tipos de maestros o referentes, con relación a los modelos éticos o de sociabilidad que sostienen con sus estudiantes. Para Gonzalo, el encuentro con su maestra supuso encontrar una voz propia, limpiarse de los temas que había aprendido en otros sitios. Gonzalo comentaba que a él no le interesaba especialmente la obra de Bustamante como artista, pero, en el ámbito de taller, había sido especialmente importante para encontrar una *voz propia*. Se trata de la impronta central del Caraja-jí, que impregnará el circuito de dramaturgia en Buenos Aires. En contraste, Pedro pondera de sus maestros el *rigor*, la transmisión de una *técnica* dramática para escribir diálogos, y las intervenciones *directas*, incluso bruscas. En el caso de Lautaro, sus maestros serán directores de su misma edad, de quienes destacará la relación *simétrica* que puede establecer con ellos. En los tres casos subrayan no haber encontrado estos modelos de maestros o referentes en Tucumán.

Paralelamente, cada uno de estos modelos implicó una experiencia previa antagónica, un modelo negativo de referente o maestro. En Gonzalo, se trata de la ponderación excesiva de la *tradición*, condensada en un valor moral del cuerpo, por sobre la *voz autoral propia*. Lautaro opone las relaciones *simétricas* de Buenos Aires a las que había tenido en Tucumán, con *grandes maestros* considerados indiscutibles. En el caso de Pedro, la estima que expresa por el *rigor* y la atención a la eficacia de las *técnicas* se construye en oposición al hecho de que, en Tucumán, las devoluciones siempre hicieran primar la *amistad*. En suma, el lugar indiscutible de la tradición, la relación asimétrica con directores de prestigio o los lazos domésticos de amistad son los elementos asociados negativamente a Tucumán al explicar el vínculo con los colegas, los referentes o los maestros.

7.5 Síntesis del Capítulo

Como observamos a lo largo de la tesis, el teatro de Tucumán está compuesto por una variedad de actores sociales e instituciones, con distintas características y formas de legitimidad. Ahora bien, para comprender con mayor profundidad y exactitud las dinámicas del teatro de Tucumán, es de vital importancia indagar su relación con la Ciudad de Buenos Aires. Para ello, atendimos sobre todo a dos dimensiones: qué estéticas conectan a estas ciudades y cuáles no; qué trayectos realizan los teatristas que abandonan Tucumán y se instalan en Buenos Aires. El análisis recorrió las razones para dejar Tucumán, para quedarse en Buenos Aires, para regresar al lugar de origen o mantener una inserción simultánea en los dos campos. En la exposición de cada carrera, se prestó atención a la transformación del trabajo creador del artista al cambiar de ciudad. Se destacó el papel preponderante de los

maestros –ya sea por el rigor, la enseñanza de técnicas o el impulso de buscar un estilo personal– y de los intentos de abandonar las tradiciones del teatro tucumano. El capítulo puso de relieve ciertas corrientes u oficios de importancia en Buenos Aires que están ausentes o poco institucionalizadas en Tucumán, como la dramaturgia, el *stand up* o la elaboración de obras según un “concepto”.

El presente Capítulo puso de manifiesto las grandes dificultades de los teatristas *intermedios*, que terminaron la etapa *inicial* de formación, se instalaron en las redes laborales que tanto ansiaban, pero están agotados de la “vorágine” de la producción y cambiaron de expectativas al avanzar en sus carreras. Los teatristas *intermedios*, instalados en Buenos Aires, no encuentran en Tucumán oportunidades, espacios o acciones de gobierno que se adecúen al momento en el que se encuentran: no pueden desarrollar su trabajo creador por fuera de las tradiciones, ni acceder a posiciones institucionales o contactarse con referentes con quienes establecer un vínculo simétrico. Estas trayectorias arrojan nueva luz sobre las instituciones analizadas en Capítulos anteriores. Efectivamente, los Artea otorgan sus principales reconocimientos a los *avanzados*. Por su parte, el Teatro Estable de la Provincia abre audiciones esporádicamente, con pocos ingresos, mientras que la posición de director, que se renueva varias veces al año, está reservada únicamente para los *avanzados*, quienes acceden a dichas posiciones sin concursos de por medio. Por su parte, los talleres independientes están dirigidos exclusivamente a los *iniciales*, por lo que tampoco la formación constituye una oportunidad de desarrollo de una carrera. En consecuencia, hay un panorama difícil para quienes se encuentran en etapas *intermedias*, lo que los conduce a hacer una importante apuesta para instalarse en Buenos Aires.

Existe una relación estrecha entre los maestros porteños que llegan a Tucumán y las figuras jerarquizadas locales, intermediarios imprescindibles para que un estilo de formación se imparta en un taller y haga pie en Tucumán. El encuentro que los teatristas tucumanos tienen en Buenos Aires con otras corrientes, por fuera del teatro de estados, pone de manifiesto que no existe tal cosa como un “modelo central” porteño, como podían temer los jurados del INT. Existen en Buenos Aires una variedad de corrientes estéticas y estilos, que no llegan a Tucumán por no contar con un maestro intermediario local de prestigio. Si en el Capítulo 5 indicábamos la *reproducción cultural* asociada al Teatro Estable de la Provincia y los Premios Artea, donde se reconocía a los reconocidos y se sostenía el prestigio acumulado de artistas y obras, también el circuito independiente, caracterizado por la experimentalidad y la bohemia,

sostiene lógicas vinculadas a la reproducción. En este sector, la *reproducción cultural* está basada en la centralidad ética y estética de la entrega corporal del actor, por sobre el trabajo intelectual y de escritura. Esto se refuerza con la llegada de referentes externos a Tucumán, presentados como novedad, pero cuya propuesta no habilita prácticas emergentes. La llegada de maestros del teatro de estados fortalece la posición de los maestros independientes y de la Carrera de la UNT, instituciones que comparten la centralidad de la actuación y la ética de la entrega corporal. El desempeño en actuación es el camino dominante para los teatristas que buscan avanzar en sus carreras, con menos posiciones disponibles y oportunidades de formación para oficios como la dirección y la dramaturgia.

CAPÍTULO 8: Conclusiones

En la presente tesis, me propuse indagar la relación entre reconocimientos, circuitos, instituciones y trayectorias en el entramado del teatro de San Miguel de Tucumán. La investigación logró así un cometido de principal importancia: en función de la relativa escasez de trabajos sociológicos sobre actividades artísticas en el interior del país, analizar el campo teatral de una ciudad no metropolitana de la Argentina. El teatro de Tucumán cuenta con unas 25 salas, de las cuales casi un tercio corresponden a espacios oficiales y el resto al circuito experimental-independiente. Una importante institución local de sesenta años de trayectoria es el Teatro Estable de la Provincia, una compañía que realiza espectáculos de textos clásicos. Existen variados ámbitos de formación, entre los que se destacan distintos talleres independientes, así como la Licenciatura en Teatro de Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán, que año a año atrae estudiantes locales y de otros puntos de la Región NOA. A su vez, la actividad consta de dos importantes premiaciones anuales que otorgan reconocimientos y refrendan jerarquías: los Premios Artea de la Delegación Tucumán de la Asociación Argentina de Actores, y la Fiesta Provincial del Teatro del Instituto Nacional del Teatro.

La investigación analizó cómo diferentes criterios estéticos, profesionales y éticos operan en el quehacer teatral tucumano para establecer fronteras entre artistas y entre circuitos. A su vez, el trabajo se enfocó en actores sociales con posiciones jerárquicas, como maestros o jurados, quienes tienen un rol crucial en las carreras, el reconocimiento y la circulación de estéticas. Al mismo tiempo, se prestó especial atención a algunas instituciones y acciones de gobierno dirigidas al teatro, observando qué tipo de valoración, reconocimiento y formas de legitimación ponían en juego. El estudio examinó también las trayectorias de los artistas, distinguiendo etapas en sus carreras e indicando qué estrategias, oportunidades o

dificultades eran más recurrentes para cada momento. Finalmente, para comprender cabalmente el teatro de Tucumán, fue imprescindible indagar las relaciones que éste mantiene con la Ciudad de Buenos Aires, en función de los maestros, las corrientes estéticas y los teatristas que circulan hacia allí.

Para los teatristas de Tucumán, el público es un actor social de primera importancia, sobre todo el desconocido, no conformado por colegas, amigos o familiares. Este “público desconocido” es el que fundamentalmente alienta a que los teatristas se autoperciban como tales y fortalezcan su decisión vocacional por el quehacer teatral. Existen grandes dificultades entre los teatristas para dar con este tipo de público, ya que no se registran casi festivales o programaciones de salas que sirvan de intermediarios entre el artista y el espectador. El reconocimiento previo de la sala o del director son de utilidad, sobre todo entre quienes recién comienzan a actuar, porque se logra atraer público que de otra forma no llegaría. Por otra parte, en las dos últimas décadas las salas del circuito experimental-independiente proliferaron en barrios periféricos, fuera de las “cuatro avenidas” –que delimitan el centro de la ciudad–, sin corredores de ocio nocturno en las inmediaciones o transporte público en el horario de las funciones, todo lo cual dificulta la llegada y continuidad de nuevos espectadores.

Las formas de “contrato” que los teatristas establecen con el público son un importante factor que diferencia circuitos y formas de involucrarse en la actividad. En el circuito experimental-independiente, se prioriza el efecto de intimidad de las salas pequeñas. Hay un marcado interés por establecer una relación auténtica con el público, que se materializa en la afección corporal, el aplauso y los saludos al final de la función. Estos actos de reconocimiento, originados en los espectadores, son sometidos a verificación por parte de los teatristas, quienes establecen diferencias entre aplausos o saludos válidos o ilegítimos. En el circuito comercial-masivo, por el contrario, el público forma parte de la publicidad de los eventos, su adhesión al espectáculo es celebrada por los artistas, quienes incluso alientan las muestras de efusión y entusiasmo de los espectadores. En este sentido, la figura del público cobra especial importancia para esta investigación por ser una figura mediante la cual los teatristas trazan fronteras entre sí.

La relevancia del público se puso de manifiesto también en los jurados del Instituto Nacional del Teatro, quienes proyectan e implementan sus evaluaciones artísticas como una puesta en práctica del gusto del público inexperto. Los jurados buscan ser “un espectador

más” y se proponen olvidar lo que aprendieron para acercar su evaluación a las afinidades del “público desconocido”. Es especialmente interesante que una práctica experta de evaluación artística construya su validez en función de un gusto no-experto. Más allá de que el INT no orienta sustancialmente el trabajo evaluador, la tesis mostró un importante elemento común entre los jurados: la evaluación está pendiente de la difusión del teatro, de que el acto de premiar implique la atracción de nuevos espectadores. Los jurados trabajan así con una percepción compartida por los teatristas tucumanos y relevada también en otras ciudades del país: la “falta de público”, la presunción de que éste no está garantizado y que hay que salir a buscarlo. En paralelo, la sensación de que “siempre somos los mismos” los que hacen teatro y los que ocupan butacas acentúa un sentimiento de fracaso del ideario del teatro independiente de ampliar su público. Justamente, el INT es un organismo protagonizado por y dirigido para los teatristas de este circuito.

La formación en teatro en Tucumán está fundamentalmente centrada en la actuación. Si bien el arte teatral se compone de varias funciones u oficios, distintos talleres independientes, la Licenciatura en Teatro de la UNT o la Escuela Chapeau! de teatro musical ofrecen una formación que se concentra exclusivamente en el desempeño actoral. En consecuencia, oficios como la dirección, la dramaturgia, la iluminación, por nombrar sólo algunos, se aprenden por otras vías y de forma práctica. Al no existir instancias formales donde aprender otras funciones que no sean la actuación, se establece una relativa clausura para aquellas carreras que buscan desempeñarse en esos oficios. De este modo, los dramaturgos tucumanos entrevistados sólo pudieron desarrollarse y autoperibirse como tales al trasladarse a Buenos Aires. La centralidad de la actuación está fuertemente moralizada en Tucumán, tanto en los talleres independientes como en la UNT, en tanto está asociada a la entrega corporal, los largos tiempos de ensayo, la puesta en juego de un cuerpo erotizado o la autenticidad del habla tucumana. Los teatristas que ocupan posiciones jerárquicas establecen marcadas diferencias entre sí, sobre todo según sean más cercanos al teatro de estados o a la antropología teatral. Sin embargo, comparten un mismo núcleo común: la valoración de la entrega corporal del actor.

Las instancias formativas más institucionalizadas del circuito independiente –como la Carrera de la UNT o el taller de Reyes– son las que más fluida conexión tienen con maestros de Buenos Aires. De este modo, la institucionalización parece ir de la mano con la solidez de las conexiones con la metrópolis. Estos espacios seleccionan tradiciones según sus propios

intereses y, por tener una posición central en el teatro tucumano, se acentúa la percepción de que las estéticas de Buenos Aires equivalen a dominación metropolitana. La presente investigación mostró que no porque un maestro sea de Buenos Aires puede llegar con facilidad y prestigio a Tucumán, sino que requiere de alianzas previas con referentes locales. De este modo, el circuito de la dramaturgia, que tiene un lugar destacado en Buenos Aires desde hace décadas, no tiene ningún tipo de contacto con el campo teatral tucumano, porque no hay referentes que se interesen por estas formas estéticas. Esto se relaciona con ciertas características que la dramaturgia adquirió en Buenos Aires, contrarias a la tradición teatral tucumana: la elaboración de una poética personal y no por compañías, el lugar secundario de la comunicación política, la inclusión de referencias cosmopolitas en los textos, la conexión fluida con el circuito comercial. Mientras tanto, la tradición porteña del teatro de estados tiene un vínculo más sólido con Tucumán, lo cual se pone de manifiesto al observar los maestros que llegan a Tucumán, así como los espacios de formación que eligen los teatristas tucumanos al llegar a Buenos Aires. En síntesis, no es posible comprender la conexión entre Buenos Aires y una ciudad no metropolitana sin contemplar cómo son los liderazgos locales de ésta. En este marco, el reconocimiento de los jurados del INT a las identidades locales, como reacción a la penetración de las estéticas de la metrópolis, se vuelve una tarea especialmente difícil. Las relaciones entre las ciudades no son unilaterales, ni ocurren en bloque de una hacia otra, donde la metrópolis sería por sí misma dominante sobre la ciudad del interior. Por el contrario, existen complejos vínculos entre maestros porteños, maestros locales, instituciones locales de trayectoria y tradiciones estéticas que deben ponerse de relieve para cada caso.

El análisis de las trayectorias hacia Buenos Aires permitió mostrar que la diferencia entre la metrópolis y San Miguel de Tucumán no se reduce a un simple asunto de cantidad, es decir, que la primera tendría un campo teatral más ventajoso por contar con más salas, más maestros, más espectáculos y más público. Al explorar en detalle la experiencia de los artistas tucumanos que migran hacia allí, cobran especial relevancia las diferencias culturales, de tradiciones estéticas, de modelos de maestro o director a los que se accede. A su vez, el hecho de que esos teatristas se encuentren en un momento intermedio de su carrera está estrechamente vinculado con las oportunidades que buscan en otra ciudad. Si bien en Buenos Aires hay más salas, más espectáculos por año y más maestros, esta tesis indagó desde una lógica cualitativa a qué oficios teatrales es posible acceder, a qué modelo de maestros, y de qué tradiciones es posible desembarazarse al cambiar de ciudad.

El accionar de los teatristas tucumanos sigue dos grandes lógicas, según se orienten “hacia adentro” del campo, valorando la integración y los lazos entre colegas, o “hacia afuera” del campo, estableciendo distancia con la profesionalización y la pertenencia a la actividad. Se perfilan así dos tipos de teatristas: los *domésticos* y los *inspirados*. Por un lado, lo *doméstico* supone el valor de la pertenencia al teatro tucumano, el vínculo con los colegas y el reconocimiento de tradiciones previas. Por su parte, lo *inspirado* corresponde a la ponderación de una fuerza individual o de un pequeño grupo que no debe ser obturada, una disposición agonística en el vínculo con los otros y, en consecuencia, cierto desprecio hacia las instancias donde lo grupal invade esa fuerza inspirada. Estas lógicas no se corresponden necesariamente con una etapa determinada en la carrera artística: así como hay referentes avanzados en su carrera que siguen una lógica inspirada, como los jurados del INT, hay otras figuras, como los organizadores de los Premios Artea, que desde una posición avanzada ponderan el orden doméstico cuando garantizan mayor inclusión en su ceremonia o en el acto de “reconocer a los reconocidos”.

Existe un amplio arco de prácticas donde los teatristas accionan según el orden *doméstico*: la integración laboral experimentada por los estudiantes de la UNT, la dedicación frecuente e intensa a la actividad incluso cuando el artista no tiene afinidad con el espectáculo en el que participa, las premiaciones inclusivas de los Artea, la afiliación a la Asociación Argentina de Actores como sostén de la identidad actoral, el ingreso y permanencia en el elenco del Teatro Estable de la Provincia, la añoranza de las redes de trabajo al instalarse en Buenos Aires. En paralelo, en otros marcos se destaca la lógica *inspirada*: tener una sala propia y no depender de otros espacios para la producción o el taller, la búsqueda de un aplauso auténtico mediante incómodas esperas del público y de los actores en el escenario, la evaluación de los jurados del INT a través de una emoción que no da explicaciones públicas, el hecho de privilegiar el vínculo con artistas neófitos y no con los que acumulan experiencia, la ponderación de círculos colaborativos pequeños en lugar del tendido hacia una amplia red de colegas, las acciones de los artistas que residen en Buenos Aires para distanciarse y separarse de las tradiciones aprendidas en busca de un lenguaje personal, la doble vida de los artistas que seleccionan unos pocos trabajos donde desempeñarse en la actuación.

La tensión entre *domésticos* e *inspirados*, o dentro/fuera del campo, se relaciona íntimamente con el problema de la profesionalización de la actividad teatral. La dedicación frecuente, la obtención de dinero, la integración en redes de trabajo y el fortalecimiento de

una identidad como teatrista a través de organismos como la Asociación Argentina de Actores constituyen los principales elementos vinculados al teatro como profesión. Es interesante apuntar que tanto los talleres independientes como la Carrera de la UNT presentan rasgos que se distancian del teatro como profesión: el carácter militante de la producción, la frontera borrosa entre la casa del maestro y la sala, la ponderación del esfuerzo corporal y la dedicación a los largos tiempos de ensayo, la apertura de la jurisdicción profesional de los actores al trabajar un registro cercano a la “referencia”. En contraste, la Escuela Chapeau! de teatro musical sí tiene un carácter más cercano a lo profesional, en tanto fue creada *para* la producción, con el objetivo de formar al actor y la actriz que maneje una técnica especializada, sin la cual se considera que no es posible hacer ese género.

Habiendo recorrido distintos ejes y dimensiones del quehacer teatral tucumano, podemos modelizar las carreras de los teatristas en tres etapas: *inicial*, *intermedia* y *avanzada*. Prácticamente no hay teatristas que se muden a Buenos Aires para comenzar su formación, para efectuar el momento inicial de la carrera. Esto nos da a entender que existe un relativamente amplio y satisfactorio arco de oportunidades de formación y producción para quienes comienzan una trayectoria artística en el teatro de Tucumán. La Carrera de la UNT tiene un importante protagonismo en la atracción y retención de jóvenes teatristas, incluso para quienes prefieren los talleres. Algunos asisten unos pocos años y la abandonan, unos pocos llegan a terminarla, pero en ambos casos la Carrera les ofrece a los *iniciales* un importante espacio de integración laboral e involucramiento en la bohemia local.

La etapa *intermedia* comienza cuando los teatristas ingresan en la “vorágine” de trabajos, participando en varios espectáculos en simultáneo y en lo sucesivo, logrando el ansiado objetivo de estar instalados en la red de colegas. En este momento, para muchos prima el orden doméstico sobre el inspirado: importa menos la fidelidad a las convicciones o la búsqueda del estilo propio que trabajar con la mayor cantidad de teatristas en el menor tiempo posible. La situación de “vorágine” demanda gran esfuerzo físico y emocional. Cada quien trabajará para “por lo menos estar digna” sobre el escenario, según decía una actriz, o donde “se quieren morir tres días antes del estreno”, como decía otro, porque les disgusta el espectáculo al que decidieron sumarse. Sin embargo, otros artistas atraviesan la etapa intermedia sin involucrarse jamás en esta “vorágine”. Participan siempre en una misma compañía, colaboran eventualmente con el taller de su maestro y se dedican exclusivamente

a su círculo colaborativo. Los teatristas intermedios que no buscan la “vorágine” se inclinan por una doble vida, y posiblemente realicen un espectáculo en el año o aún menos.

Después de haber ganado la ansiada integración profesional, comienzan a medirse los costos de esta “vorágine” y aparecen otras preocupaciones: ganar dinero, cuidar la imagen que dan como artistas, desplegar un estilo personal, abandonar las tradiciones de sus maestros. Esta es la etapa en la que se encuentran los teatristas emigrados a Buenos Aires, quienes perciben que en Tucumán el circuito se vuelve cada vez más estrecho y no encuentran oportunidades ni de formación, ni en las producciones donde se los invita a participar, ni en las instituciones donde no consiguen ser reclutados. Varios de estos teatristas se encuentran entre los treinta y los cuarenta años de edad, realizaron importantes apuestas por la dedicación al teatro –sobre todo, formándose en la universidad– y abandonarlo no es una opción, a pesar de las dificultades. Un importante capital incorporado es la integración en su red de colegas en Tucumán, algo poco eficaz para Buenos Aires, pero útil si eventualmente regresan.

Habiendo transitado estas etapas, unos pocos teatristas hacen un nuevo salto para abrir un taller y volverse maestros, lo cual los coloca en una etapa *avanzada*, en tanto son portadores de un tipo de formación, muchas veces dirigen salas y pueden crear en torno suyo un círculo de discípulos. Para alcanzar dicho grado de legitimidad, el taller propuesto no puede depender de una acción de gobierno, como ser el taller que brinda una sala municipal. Por el contrario, para ganar el reconocimiento de los pares, debe proponerse como un taller privado, donde el docente sea la autoridad principal, incluso sin ser el director de la sala. Según observamos, hay maestros con más de dos décadas de trayectoria, o bien que llevan unos pocos años. Por otra parte, no existen teatristas tucumanos que comiencen una carrera como maestros al regresar de Buenos Aires. Es probable que los teatristas que buscan entrenamiento se vean más interesados por un maestro vernáculo, arraigado a Tucumán, que eventualmente podrá seleccionarlos para dirigirlos en un espectáculo, que alguien percibido como un no arraigado o cosmopolita, con el cual no hay perspectivas laborales claras. En este sentido, los teatristas no toman clases únicamente para aprender, sino también para ser reclutados en un espectáculo y formar parte de un círculo colaborativo.

Los teatristas *avanzados*, que cruzaron los 60 años de edad, constituyen una franja más estática en su composición, a diferencia de los iniciales, donde hay permanente movimiento de personas que ingresan y abandonan la actividad. La mayoría de los avanzados en sus carreras se caracterizan por una fuerte pertenencia institucional, ya sea como directores

de salas independientes, docentes de la UNT, actores del Teatro Estable de la Provincia o directores reclutados por éste. Esta franja sobre todo da clases en la universidad, y algunos en espacios privados o independientes, como es el caso de Reyes. Para muchos teatristas avanzados, los Premios Artea son un territorio más amigable que la Fiesta Provincial del Teatro. En los Artea, los directores avanzados obtuvieron en todas las ediciones los reconocimientos más importantes, a Mejor Espectáculo y Mejor Dirección. Además, en cada edición, el premio lleva el nombre de un teatrista consagrado.

La presente tesis analizó cómo operan distintas acciones de gobierno e instituciones en el campo del teatro de Tucumán. Para ello, se realizó un trabajo exhaustivo de recolección, organización y puesta en disposición de datos no indizados incluso por las agencias que conducen estas políticas: las puestas del Teatro Estable de la Provincia desde su surgimiento en 1959 hasta el presente, el origen geográfico de la dramaturgia de estos espectáculos, los directores, así como las obras premiadas, los elencos participantes y los jurados en la Fiesta Provincial del Teatro y los Premios Artea. Así pudo apreciarse que el Teatro Estable de la Provincia transformó notablemente su perfil con el correr de las décadas. Mientras en sus primeros años presentó un carácter *cosmopolita* y conectaba a Tucumán con lo *contemporáneo*, en las últimas décadas se acentuó su rol *patrimonial* en la selección de textos y el carácter de las puestas, aproximándose al orden *doméstico*. En cuanto a las premiaciones, mientras los Premios Artea portan un carácter *local*, *simbólico* y tendiente a la *inclusión*, la Fiesta Provincial del Teatro del INT efectúa reconocimientos *materiales*, de alta *selectividad* y próximas al mundo *inspirado*, conectando a los teatristas con la escala *nacional*, tanto por los jurados que llegan desde otras provincias, como por las giras que se realizan tras obtener el reconocimiento.

Estas acciones institucionales en Tucumán se comprenden mejor al observar cómo se relacionan con las etapas de la carrera en la que un artista se encuentra. Tanto el Teatro Estable como los Premios Artea priorizan a quienes se encuentran en posiciones avanzadas frente a los intermedios, que son quienes acumularon menos capital y necesitan de estas instancias para fortalecer sus carreras. El TEP permitió el ingreso de unos pocos actores únicamente en tres ocasiones en que se abrieron audiciones. Mientras tanto, para ocupar la posición de director, se recluta solamente a referentes consagrados de la actividad, sin abrir convocatorias. Los teatristas asisten a las audiciones públicas para ser incorporados al elenco estable y cruzan denuncias por falta de transparencia en las redes sociales, pero poca atención se dirige al

reclutamiento de directores, sobre el cual no hay concurso alguno, pero tampoco manifestaciones de pedidos de justicia, transparencia o mayor acceso. Por su parte, los reconocimientos más importantes de los Premios Artea –Mejor Espectáculo y Mejor Director– jamás se dirigen a perfiles intermedios. No es azaroso, entonces, que sean justamente los teatristas intermedios quienes abandonan Tucumán. Si bien prácticamente todos ellos enfatizaban haber estado “en la cresta de la ola” o “muy instalados” al momento de partir, el hecho de ser permanentemente reclutados deja de ser un objetivo a alcanzar y no encuentran oportunidades acordes a la etapa en la que se encuentran.

En síntesis, el Teatro Estable de la Provincia y los Premios Artea actúan en sinergia, reconociendo y ofreciendo oportunidades de trabajo a una serie de teatristas consagrados, avanzados en su trayectoria, dejando de lado el sostén de aquellas carreras que poseen menos capital, muchas de ellas caracterizadas por una doble vida, que pueden terminar con la salida completa de la actividad teatral. No es que en Tucumán no existan acciones de gobierno o institucionales dirigidas al teatro, sino que no están orientadas a este sector, que es, sin dudas, el que más desafíos representa. Por un lado, los *iniciales* aún tienen la voluntad de hacer talleres e ingresar a la “vorágine” de producciones. Por su parte, los *avanzados* tienen tanto capital acumulado que les será fácil conseguir subsidios o actores que aceptarán ser convocados a sus proyectos. Mientras tanto, los *intermedios* tienen dificultades para dar con oportunidades acordes a sus intereses. En consecuencia, es esencial analizar las políticas de reconocimiento artístico y las acciones de gobierno orientadas a las artes según cuál es el perfil de sus destinatarios. La Fiesta Provincial del Teatro tampoco implementa su selección contemplando los momentos de las carreras, ya que la evaluación de los jurados busca intencionalmente no contaminarse de criterios burocráticos institucionales, poner en juego el orden inspirado de las emociones del evaluador y construir al premio como un espacio de igualdad donde todos los espectáculos y compañías compiten bajo las mismas condiciones.

Las acciones institucionales pueden caracterizarse también según los aspectos estéticos que privilegian y sus niveles de apertura con el resto del campo artístico. En la Ciudad de Buenos Aires, se registran acciones públicas evidentemente orientadas a reconocer producciones de ruptura: el C.C. Rojas con el *under* a finales de los '80, el C.C. San Martín en su relación con el Caraja-jí en los '90; el C.C. Recoleta en el presente, en su atracción de artistas adolescentes. Por el contrario, en la Provincia de Tucumán, la principal acción de gobierno es el Teatro Estable de la Provincia, que despliega un carácter marcadamente

patrimonial, con puestas clásicas, y de muy difícil acceso para las nuevas camadas de artistas. Existe un evidente contraste entre las acciones institucionales dirigidas al teatro en Buenos Aires, que valoran la juventud y la ruptura, mientras en Tucumán están más ligadas a la tradición y el patrimonio.

Ambas ciudades presentan diferencias también en las posibilidades de circulación nocturna y fidelización de públicos. Durante los '90, la Ciudad de Buenos Aires buscó diferenciarse de la Provincia de Buenos Aires en la gestión de la nocturnidad: mientras el entonces gobernador Eduardo Duhalde promulgaba una ley de tope horario a las 3 de la mañana, el gobierno de la Ciudad desplegó el plan "Buenos Aires no duerme" como una estrategia que ponía en valor el ocio nocturno. En 2006, el gobernador de Tucumán José Alperovich lanzó también un controvertido decreto de restricción de la nocturnidad –conocido como la "Ley de las 4 AM"– que recién se modificó en 2014. El fomento de la vida nocturna es otra diferencia clave entre Buenos Aires y Tucumán, lo cual se evidencia en cómo el servicio de transporte público en esta última no contribuye a su sostén. En paralelo, mientras en la Ciudad de Buenos Aires las políticas de turismo ofrecen al teatro como una actividad, en Tucumán dicha repartición envía a los turistas al interior de la Provincia, reduciendo lo turístico a los paisajes naturales y no a las actividades artísticas. En este sentido, la presente investigación se propuso contribuir al conocimiento del teatro tucumano como una condición básica desde donde elaborar estrategias para fortalecer y revitalizar los circuitos artísticos.

En conclusión, la presente tesis ofreció un panorama general sobre el campo teatral de una ciudad no metropolitana de la Argentina, examinando el entramado de instituciones, trayectorias, circuitos y pautas de reconocimiento. Fue especialmente importante examinar las relaciones del teatro de Tucumán con la Ciudad de Buenos Aires, atendiendo a la circulación de corrientes estéticas, maestros y teatristas que migran hacia allí en busca de nuevas oportunidades. También se analizó cómo operan las acciones de gobierno en el campo del teatro, tanto en la evaluación experta de los jurados del INT, como en el accionar del Teatro Estable de la Provincia. Luego de analizar distintos actores, dimensiones y problemas del quehacer teatral tucumano, una importante agenda a futuro es indagar cuáles son las similitudes y diferencias con otras ciudades del interior del país –según tengan una universidad pública, un circuito bohemio, un elenco estable, premiaciones– y proponer explicaciones sustentadas en datos sobre cuál es la relación que establecen estas ciudades con Buenos Aires, una relación que no puede simplificarse únicamente como "dominación". Al

mismo tiempo, examinar las carreras, los circuitos y las instituciones permitió aportar datos e interpretaciones que pueden ser útiles en la elaboración de acciones de gobierno y políticas culturales a futuro. Es evidente que los desafíos son múltiples y no se resuelven simplemente inyectando mayores recursos en las compañías y las salas. Es importante contemplar el quehacer teatral en toda su complejidad, prestando especial atención a distintos elementos: las etapas de las carreras artísticas y las oportunidades, necesidades y dificultades asociadas a cada una; las prácticas que moldean el “contrato” con el público; los criterios de reconocimiento artístico según circuitos e instituciones.

Bibliografía

- Abbott, Andrew (1988) "Introduction", Abbott, Andrew. *The system of professions. An essay on the division of expert labor*. The University of Chicago Press.
- Abbott, Andrew (2005) "Linked Ecologies: States and Universities as Environments for Professions" *Sociological Theory*, 23(3), 245–274.
- Abbott, Andrew (2016) "Comments on Pierre-Michel Menger's paper", *Section Culture*, Summer, Pp. 13-16.
- Abélès, Marc (2012) *Antropología de la globalización*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Aguiar, Gonzalo (2016) "Buenos Aires. El Bafici: festivales y transformaciones urbanas" en Gorelik, A., Areas Peixoto, F. *Ciudades Sudamericanas como arenas culturales*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Alexander, Victoria (2010) "Public institutions of high culture" en Hall, John; Grindstaff, Laura; Lo, Ming-Cheng, *Handbook of Cultural Sociology*. New York, Routledge. Pp. 368-377.
- Aliano, Nicolás (2016) "Música, afición y subjetividad entre seguidores del Indio Solari. Un estudio sobre procesos de individuación en sectores populares" *Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales*. Universidad Nacional de La Plata.
- Alsina, Carlos (2013) *Teatro, Ética y Política. Historia del teatro tucumano. El bussismo. Complicidades, silencios y resistencias*. Vol. I y II. Buenos Aires: Editorial Argus.
- Altamirano, Carlos; Sarlo, Beatriz (1980) *Conceptos de sociología literaria*. CEAL, Buenos Aires.
- Andruetto, María Teresa (2009) *Hacia una literatura sin adjetivos*. Córdoba: Comunicarte.
- Ansolabehere, Pablo (2016) "Buenos Aires. La ciudad de la bohemia" en Gorelik, A., Arêas Peixoto, F. *Ciudades Sudamericanas como arenas culturales*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Appadurai, Arjun (1991) *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. Barcelona: Grijalbo.
- Appadurai, Arjun (2001) *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. México: Ediciones Trilce-FCE.
- Appiah, Kwame A. (1997) "Cosmopolitan Patriots". *Critical Inquiry*. Nº 23, Spring. 617-639.
- Artaud, Antonin (1964) [1938] *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard, Folio Essais.
- Atar, J., Ganami, M. A. y Rossi Peralta, M. (2020). "El habla popular de los tucumanos: actitudes y representaciones sociolingüísticas en foristas de *La Gaceta*" *Actas I Encuentro Internacional: derechos lingüísticos como Derechos Humanos en Latinoamérica*. Córdoba (Argentina): Facultad de Filosofía y Humanidades – UNC.
- Au, W. T., Ho, G., y Chan, K.W.C. (2016) "An Empirical Investigation of the Arts Audience Experience Index", *Empirical Studies of the Arts*, 35(1), 27-46.
- Baldassarre, María Isabel y Giannini, Ana Clara (2018) "¿Cuánto vale una obra de arte? Valoraciones artísticas en Buenos Aires a través de las subastas, 2000-2016" en Wilkis, Ariel (ed.) (2018) *El*

- poder de (e)valuar. La producción monetaria de jerarquías sociales, morales y estéticas en la sociedad contemporánea.* Buenos Aires: UNSAM Edita, Ed. UNR.
- Barenboim, Daniel (2002) *Mi vida en la música. Autobiografía.* Buenos Aires: El Ateneo.
- Basanta, Leonardo y Del Mármol, Mariana (2017) “¿Y si lo hobby habita lo profesional? Apuntes sobre el trabajo en el teatro independiente platense” en Ansaldo, P.; Fukelman, M. *et al.* (comps) *Teatro independiente. Historia y actualidad.* Buenos Aires: Eds. del CCC,. Pp. 185-196.
- Bataille, George (1987) *La parte maldita.* Barcelona: Icaria.
- Battezzati, Santiago (2017a) “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.
- Battezzati, Santiago (2017b): *Histriónicos y emocionales: la formación de los estudiantes en dos estilos de actuación en Buenos Aires.* Tesis de Doctorado en Antropología Social. Sin publicar. IDAES-UNSAM.
- Bayardo, Rubens (1997) *El Teatro “off Corrientes” ¿Una alternativa estético-cultural?*, Tesis de Doctorado en Antropología. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Buenos Aires. Inédita.
- Bayardo, Rubens (2002) "Sobre el financiamiento público de la cultura, políticas culturales y economía cultural", ponencia presentada en el *3º Congreso virtual de Antropología y Arqueología*, Disponible en https://equiponaya.com.ar/congreso2002/ponencias/rubens_bayardo
- Bayardo, Rubens (2008) “Políticas culturales en Argentina” en Canelas Rubim, Antonio Albino; Bayardo, Rubens (orgs) *Políticas culturais na Ibero-América.* EDUFBA, El Salvador.
- Bayardo, Rubens (2009) “Luces y sombras de las políticas culturales estatales para el teatro en Argentina” *Revista Memorias de Teatro N° 6*, Cali, Colombia.
- Beaulieu, Paula (2007) “Estudio de caso. Oferta y consumo en el teatro independiente de la ciudad de Córdoba”. *Indicadores culturales* Universidad Nacional de Tres de Febrero. Pp. 126-132. <http://untref.edu.ar/institucional/indicadores-culturales-2007>.
- Becker, Howard (2008) *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico.* Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, Provincia de Buenos Aires.
- Becker, Howard (2009) *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación.* Buenos Aires: Siglo XXI.
- Becker, Howard; Faulkner, Robert; Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (2006) “Editors’ Introduction”, *Art from Start to Finish. Jazz, Painting, Writing and other Improvisations.* University of Chicago Press.
- Beckert, Jens y Aspers, Patrik (2011) *The Worth of Goods. Valuation & Pricing in the Economy.* Oxford University Press, New York.
- Beckert, Jens y Musselin, Christine (ed.) (2013) *Constructing Quality. The Classification of Goods in Markets.* Oxford University Press.

- Bénatouïl, Thomas: "A Tale of Two Sociologies. The Critical and the Pragmatic Stance in Contemporary French Sociology", *European Journal of Social Theory*, SAGE Publications, 1999, 2 (3), pp.379-396. Traducción de Jéssica Romina Rossi para IDAES-UNSAM.
- Benzecry, Claudio (2010) *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Benzecry, Claudio (2017) "¿Como pez en el agua? Aporías de la sociología disposicional", *Cuestiones de Sociología*, Nº 16, UNLP, Pp. 1-26.
- Blumer, Herbet (1971), "Social problems as collective behavior", *Social Problems*, 18,3: 298-306.
- Blumer, Herbert (1982): *El interaccionismo simbólico: perspectiva y método*", Madrid: Hora.
- 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. Consultado el 24-05-2017.
- Boltanski, Luc y Thévenot, Laurent (1991) *De la justification. Les économies de la grandeur*. Paris: Gallimard.
- Boltanski, Luc (2000), *El Amor y la Justicia como competencias. Tres ensayos de sociología de la acción*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Bourdieu, Pierre (1983) "Campo intelectual, campo de poder y habitus de clase", *Campo del poder y campo intelectual*. Pp. 9-36. Buenos Aires: Folios.
- Bourdieu, Pierre (1987) "Los tres estados del capital cultural" en *Sociológica*, Nº 5, UAM Azcapotzalco, México, Pp. 11-17.
- Bourdieu, Pierre (1988) [1979] *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus, Madrid
- Bourdieu, Pierre (1990) "Algunas propiedades de los campos" en *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- Bourdieu, Pierre (1995a) "La violencia simbólica" en Bourdieu, P; Wacquant, Loïc, *Respuestas por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo.
- Bourdieu, Pierre (1995b) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama
- Bourdieu, Pierre (2010a) [1969] "Sociología de la percepción estética" en *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires. Siglo XXI, Pp. 65-84
- Bourdieu, Pierre (2010b) [1971] "El mercado de los bienes simbólicos" en *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI, Pp. 85-152.
- Bourdieu, Pierre (2011) "Alta costura y alta cultura", *Cuestiones de Sociología*. Madrid: Akal. Pp. 195-204.
- Callon, Michel (1984) "Some elements of a sociology of translation: domestication of the scallops and the fishermen of St Brieuç Bay" *The Sociological Review*, 32, 196–233.
- Camps, Sibila (2008) *El sheriff. Vida y leyenda del Malevo Ferreyra*. Buenos Aires: Planeta.
- Camps, Sibila (2013) *La red. La trama del caso Marita Verón*. Buenos Aires: Planeta.

- Capote, Truman (1966) *Se oyen las musas*. Barcelona: Juan Goyanarte Editor.
- Carman, María (2005) “El barrio del Abasto, o la invención de un lugar noble”, *Runa*, N° XXV. Pp. 79-96.
- Castaldo, Norah (2009) “*Marat-Sade*, el teatro como hecho social en los difíciles años ’70” en Tossi, Mauricio *et al.* (comp.) *Revista La Quila. Cuaderno de Historia del Teatro 1*. Facultad de Filosofía y Letras (UNT), Tucumán. Pp. 207-230.
- Castro Llomparte, Cecilia (2011) “La variedad tucumana en la mira: procesos de estigmatización de la variedad vernácula” en Taboada, M. S.; García, R.; *Consciencia sociolingüística, ideologías e identidad*. Pp 97-114.
- Catani, Beatriz (2007) *Acercamientos a lo real*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur.
- Cerdeira, Mariana y Sánchez Salinas, Romina (2011) “Pensar el público teatral”. *Revista Picadero*. N° 28 Septiembre/Diciembre. Instituto Nacional de Teatro. Pp. 12-14.
- Chartier, Roger (1996) “Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen”, en *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*, Buenos Aires: Manantial
- Chartrand, H. H. (2016) “Financiar las bellas artes: tendencias internacionales político-económicas de 1985, 2001 y 2016” (Chávez Aguayo, M. y García Bátiz, M. trad.) *Córima, Revista de Investigación en Gestión Cultural*, 1(1).
- 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.
- Cuenca Amigo, Macarena (2014 “La democratización cultural como antecedente del desarrollo de audiencias culturales” *Quaderns d'animació i educació social*. N° 19.
- Czytajlo, Natalia (2012) “Desigualdades socioterritoriales de género en ámbitos metropolitanos: el caso aglomerado de Tucumán”, *Breves contribuciones del I.E.G.* N°23. Pp. 54-85.
- De Nora, Tia (2004) *Music in Everyday Life*. Cambridge University Press.
- De Valck, Marijke y 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.
- Decoteau, Claire Laurier (2019) “El postestructuralismo hoy”. en Benzecry, C; Krause, M; Reed, A.I: *La teoría social, ahora. Nuevas corrientes, nuevas discusiones*. Siglo XXI, Buenos Aires. Pp. 289-318.
- 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 (inédita). Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Del Mármol, Mariana; Magri, Gisela y 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*.

- Díaz, Juliana (2020) “¿Para qué estudiamos? Un análisis sobre oportunidades de inserción laboral de estudiantes y egresados/as de la Tecnicatura en Actuación en la Escuela de Teatro de La Plata, Argentina” *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*. N°8.
- Domínguez Rubio, Fernando (2017) “Materiales para una nueva sociología del arte” en Rodríguez Morató, Arturo; Santana Acuña, Álvaro *La nueva sociología de las artes. Una perspectiva hispanohablante y global*. Gedisa, Barcelona.
- Dosio, Celia (2008) *El Caraja-ji (Primera parte) Lo joven, la tradición y los años noventa*. Buenos Aires, Libros del Rojas
- Douglas, Mary (1986) *Cómo piensan las instituciones*. Alianza Editorial, Madrid.
- Douglas, Mary (1998) *Estilos de pensar. Ensayos críticos sobre el buen gusto*. Gedisa, Barcelona.
- 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.
- Durán, Ana (2012) “El primer acercamiento al teatro. Experiencia de formación de espectadores”. Teatro Solís: *Seminario Público y artes escénicas*. Montevideo.
- English, James F. (2005) *The Economy of Prestige: Prizes, Awards and the Circulation of Cultural Value*. Harvard University Press.
- Ethis (1999) « Les spectateurs du festival d'Avignon : enquête » *Communication et langages*. N° 120. Pp : 107-117.
- Ethis, Emmanuel (2005) *Sociologie du cinema et de ses publics*. Paris, A. Colin.
- Ethis, Emmanuel (dir.) (2001) *Aux marches du Palais. Le festival de Cannes sous le regard de sciences sociales*. Ministère de la culture et de la communication.
- Eyal, Gil (2010) “Spaces between fields” en Gorski, P: *Pierre Bourdieu and Historical Analysis* Durham: Duke University Press. Pp. 158–182.
- Facuse, Marisol (2010) “Sociología del arte y América Latina: notas para un encuentro posible” *Revista Universum*, N° 25, Vol 1., Pp. 74-82.
- Farrell, Michael P. (2001) *Collaborative Circles: Friendship Dynamics and Creative Work*. Chicago: University of Chicago Press.
- Féral, Josette (2003) “Acerca de la teatralidad”. *Cuadernos de Teatro XXI*. FFyL-UBA. Pp. 89-108.
- Fischer, Melina y Moguillansky, Marina (2017) “¿La cultura está en otra parte? Acerca de prácticas y consumos culturales en ciudades pequeñas y grandes de la Argentina” *Cuestión Urbana*, N° 2. Pp. 63-75.
- Fischer, Melina (2019) “Las representaciones en torno a la actividad cultural de una ciudad no metropolitana: Entre ciudad cultural y ciudad sin oferta cultural”. *Tesis de Maestría en Sociología de la cultura*. IDAES/UNSAM.
- Flick, Uwe (2004) *Introducción a la Investigación Cualitativa*. Madrid, España.
- Frith, Simon (2014) *Ritos de la Interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires, Paidós.

- 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.
- Fukelman, María y Dubatti, Jorge (2011) “*Postales argentinas* (1988) de Ricardo Bartís: dramaturgia de dirección, distopía y muerte del país” *Stichomythia* 11-12. Pp. 89-97.
- Gabin, María José (2001) *Las Indepilables del Parakultural. Biografía no autorizada de las Gambas al Ajillo*. Libros del Rojas, Buenos Aires
- Gerber Bicecci, V. y Pinochet Cobos, C. (2012) “La era de la colaboración. Mapa abreviado de nuevas estrategias artísticas” en García Canclini, Néstor *et al.* (coords.) *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales. Prácticas emergentes en las artes, las editoriales y la música*. Madrid, Ariel - Fundación Telefónica, Pp. 45-65.
- García Canclini, Néstor (1987) *Políticas culturales en América Latina*. Grijalbo, México.
- Gorelik, Adrián y Areas Peixoto, Fernanda (2016) *Ciudades sudamericanas como arenas culturales*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- Gorlero, Pablo (2014) *Historia del teatro musical en Buenos Aires*. Buenos Aires, Ed. Emergentes.
- Grazian, David (2010) “Demystifying authenticity in the sociology of culture”, en Hall, John; Grindstaff, Laura y Lo, Ming-Cheng, *Handbook of Cultural Sociology*. New York, Routledge. Pp. 191-200.
- Grignon, Claude y Passeron, Jean-Claude. (1989) *Lo culto y lo popular: miserabilismo y populismo en la sociología y en la literatura*. Nueva Visión. Buenos Aires.
- Grimson, Alejandro (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de la teoría de las identidades*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Guerriero, Leila (2018) *Plano americano*. Anagrama, Barcelona.
- Gupta, A. y Ferguson, J. (2008) “Más allá de la cultura: espacio, identidad y política de la diferencia”, *Antípoda*, N° 7.
- Hannerz, Ulf (1997) *Conexiones transnacionales. Cultura, Gente, Lugares*. Frónesis, Valencia.
- Hennion, Antoine (2001) “Music Lovers. Taste as Performance”. *Theory, Culture, Society*, 18 (5) pp.1-22.
- Heredia, Mariana (2011) “La hechura de la política económica. Los economistas, la convertibilidad y el modelo neoliberal” en Pucciarelli, Alfredo (coord.) *Los años de Menem. La construcción del orden neoliberal*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Hobsbawm, Eric (2010) *Historia del siglo XX*. Crítica-Planeta, Buenos Aires.
- Jamandreu, Paco (2019) [1975] *La cabeza contra el suelo. Memorias*. Ed. La Página, Buenos Aires.
- Jaroslavsky, Sonia (2019) *Estudio de caracterización de público. Teatro Nacional Cervantes*. Edición digital, disponible en www.teatrocervantes.gob.ar.

- Jay, Martin (1989) *La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación social (1923-1950)*. Taurus, Barcelona.
- Lahire, Bernard (2004) [1998] *El hombre plural. Los resortes de la acción*. Bellaterra, Barcelona.
- Lahire, Bernard (2005) *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu. Deudas y críticas*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- Lahire, Bernard (2010) "The Double Life of Writers" *New Literary History* 41 (2): 443-465.
- Lamont, Michèle (2009) *How Professors Think. Inside the Curious World of Academic Judgment*. Harvard University Press, Massachusetts.
- Lamont, Michèle (2012) "Towards a Comparative Sociology of Valuation and Evaluation" *Annual Review of Sociology*, N° 38. Pp 201-221.
- León, Federico (2005) *Registros. Teatro reunido y otros textos*. Adriana Hidalgo.
- Ley Nacional del Teatro 24.800* (1997)
- Link, Daniel (2017) "Copi, Evita y el alma herida del peronismo". *Revista Anfibia*. <http://revistaanfibia.com/cronica/copi-evita-alma-herida-del-peronismo/>
- Lizé, Wenceslas (2015) "Présentation: trajectoires de consécration et transformations des champs artistiques" *Sociologie et sociétés*, Vol. 47, n° 2, p. 5-16.
- Manduca, Ramiro (2017) "Teatro Abierto y el teatro independiente: recuperación ideológica y usos del pasado" en Ansaldo, P.; Fukelman, M. et al. (comps) *Teatro independiente. Historia y actualidad*. Ediciones del CCC, Buenos Aires. Pp. 133-146.
- Manzano, Fernando y Velázquez, Guillermo (2015) "La evolución de las ciudades intermedias en la Argentina" *Revista Geo UERJ*, Rio de Janeiro, N° 27, pp. 258-282.
- Mariscal Orozco, José Luis (2015) "La triple construcción de la gestión cultural en Latinoamérica" *Telos*, Vol. 17, N° 1, Enero-Abril, Pp. 96-112.
- 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 (2008) "Sujeto y Cuerpo en las Técnicas de Actuación Modernas en Buenos Aires". *V Jornadas de Sociología de la UNLP*. Publicado en actas.
- 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. Revista de Estudios Literarios*. N° 46. Madrid.
- Mauro, Karina (2011a) *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 (2011b) "Influencia del ideal de la izquierda "clásica" en el campo teatral porteño de la primera mitad del siglo XX", *XIII Jornadas Interescuelas de Historia*, Catamarca.

- Mauro, Karina (2013) “La actuación popular en el teatro occidental”. *Pitágoras 500*, Nº 5, Octubre, Pp. 15-31.
- Mauro, Karina (2014a) “El ‘Yo Actor’: Identidad, relato y estereotipos”, *AURA. Revista de Historia y Teoría del arte*. Nº 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*, Nº 19, pp. 137-156.
- 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) “Apuntes sobre una cuestión pendiente: la actuación cinematográfica”. *Imagofagia. Revista de la Asociación de Estudios de Cine y Audiovisual*. Nº 13. Pp 1-25.
- Mauro, Karina (2018a) “Cooperativismo y condiciones laborales de los actores del teatro porteño” *Pilquen*. Vol. 21 Nº 15. Pp. 38-48.
- Mauro, Karina (2018b) “Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico”. *Telón de Fondo* (27), Pp. 114-143.
- Mauro, Karina (2018c) “Presentación: Condiciones laborales de los trabajadores del espectáculo en Buenos Aires (1902 – 1955)” *Dossier. Telón de Fondo*. 108-113.
- Mauro, Karina (2020a) “Arte y trabajo: indagaciones en torno al trabajo artístico y cultural” *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*. Nº8. 1-17.
- Mauro, Karina (2020b) “Condiciones laborales en las artes y la cultura”, *Telón de fondo*. Nº31.
- Mauro, Karina (2020c) “Tenemos que hablar (de números), Torvaldo”, *Revista RGC*. <http://rgcediciones.com.ar/tenemos-que-hablar-de-numeros-torvaldo-un-analisis-de-los-indicadores-surgidos-durante-la-pandemia>.
- Mauro, Karina (2021) “Seminario: Teoría del Actor” Clase 2, 23 de marzo de 2021.
- Mead, George H. (1972). *Espíritu, persona y sociedad. Desde el punto de vista del conductismo social*. Buenos Aires, Paidós.
- Menger, Pierre-Michel (1999) “Artistic labor markets and careers”, *Annual Review of Sociology*. Nº 25. 541-574.
- Menger, Pierre-Michel (2001) “Artists as Workers: Theoretical and Methodological Challenges” *Poetics* 28(4): 241-254.
- Menger, Pierre-Michel (2009) “Les profils de l’inachèvement. L’œuvre de Rodin et la pluralité de ses incomplétudes” en Menger, Pierre-Michel. *Le travail créateur. S’accomplir dans l’incertain*. París: Seuil/Gallimard. Pp. 653-705.
- Menger, Pierre-Michel (2010) “Cultural Policies in Europe. From a State to a City Centered Perspective on Cultural Generativity” *GRIPS Discussion Papers*, Dec.
- Menger, Pierre-Michel (2016) “Sociology and Creative Work: a Critical Debate” *ASA Sociology of Culture Newsletter*. Summer. Volume 28, Issue 2. Pp 6-12.

- Merklen, Denis (2016) *Bibliotecas en llamas. Cuando las clases populares cuestionan la sociología y la política*. Ediciones UNGS, Buenos Aires.
- Miceli, Sergio (2012) *Ensayos porteños. Borges, el nacionalismo y la vanguardia*. Universidad Nacional de Quilmes, Bernal.
- Miralles, Eduard (2006) “Más allá de la gestión cultural: algunas estrategias para una(s) nueva(s) política(s) pública(s) para la cultura”. *XXVII Escuela de Capacitación de la Asociación Chilena de Municipalidades*. Chile. Pp. 1-10.
- Misdráhi, 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.
- Modarelli, Alejandro y Rapisardi, Flavio (2010) [2001] *Fiestas, baños y exilios. Los gays de la última dictadura militar*. Buenos Aires: Ed. Página 12.
- Moguillansky, Marina y Re, Valeria (2017) “Los públicos de artes combinadas en Argentina. Una revisión de las agendas de investigación”. *Pilquen*; Vol. 20.
- Morresi, Sergio y Vommaro, Gabriel (2011). “Introducción. Los expertos como dominio de estudio socio-político” en Morresi, Sergio y Vommaro, Gabriel. *Saber lo que se hace. Expertos y política en Argentina*. Buenos Aires: Prometeo. Pp: 9-38.
- Nofal, Rafael (s/f) *Confluencias. Evolución y desarrollo de la actuación en Tucumán*. Ente Cultural de Tucumán.
- Ortner, Sherry (2016) *Antropología y teoría social. Cultura poder y agencia*. Buenos Aires: UNSAM Edita.
- Pacheco, Rodolfo Miguel (2014) “Prólogo” en Valenzuela, José Luis; Gómez Madrid, Ricardo: *Margen superior izquierdo. Escenas del Noroeste argentino III*. INT, Jujuy.
- Palma, Javier (2008) “Clases y culturas populares en el nuevo cine argentino: miserabilismo, neopopulismo y fascinación”, en Alabarces, P.; Rodríguez, Ma. G.: *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*. Paidós, Buenos Aires. Pp. 191-214.
- Pansera, Aimé (2021) “*Yo soy dueña de mi mundo*”: *prácticas culturales y agencia en la Casa de la Cultura de la Villa 21*. Tesis de Maestría en Sociología de la cultura. Escuela IDAES. En curso.
- Patterson, Orlando (2010) "The mechanisms of cultural reproduction: the puzzle of persistence", Hall, John; Grindstaff, Laura y Lo, Ming-Cheng, *Handbook of Cultural Sociology*. New York, Routledge. 140-152.
- Pavis, Patrice (1998) *Diccionario del teatro*. Paidós, Barcelona.
- Pellettieri, Osvaldo (1998) “Florencio Sánchez en su época. Sus opciones teatrales”. Pellettieri, Osvaldo: *Florencio Sánchez entre las dos orillas*. Buenos Aires, Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo (2001) “En torno al actor nacional: el circo, el cómico italiano y el naturalismo”, en *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al “actor nacional” argentino*, Buenos Aires, Galerna.

- Pellettieri, Osvaldo (2006) *Teatro del Pueblo. Una utopía concretada*. Galerna, Buenos Aires.
- Pérez Luna, Verónica (2013) *Experimento manojo. 20 años de teatro*. Como un ají, Tucumán.
- Pérez Luna, Verónica y Pérez Luna, Sandra (eds.) (2016) *Se dice de mí*. Como un ají, Tucumán.
- Pérez Winter, Cecilia (2020) “Los procesos de patrimonialización en la re-actualización de la nación: la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugres Históricos en Argentina” *Revista de Geografía Norte Grande*, N° 75, Pp. 61-81.
- Perinelli, Roberto (2014) “Teatro: de Independiente a Alternativo”. *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*. Cuaderno 50. Pp. 81-90.
- Pinta, María Fernanda (2013) “Efectos de Presencia y Performance en el Teatro de Lola Arias” *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Vol. 3, N°. 3, p. 706-726, Sep./dic.
- Potthast, Jörg (2019) “La sociología de las convenciones y las pruebas” en Benzecry, C et al.: *La teoría social, ahora. Nuevas corrientes, nuevas discusiones*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- Pucci, Roberto (2007) *Historia de la destrucción de una provincia. Tucumán 1966*. Ediciones del Pago Chico, Buenos Aires.
- Pucci, Roberto (2013) *Pasado y Presente de la Universidad de Tucumán. Reforma, dictaduras y populismo neoliberal*. Lumière, Buenos Aires.
- Puig, Manuel (2013) [1978] *Estertores de una década. Nueva York 78*. Booket, Buenos Aires
- Ramos Yassine, Mauricio (s/f) *Praxis escénica: el caso del Taller actoral - Sala Luis Franco' San Miguel de Tucumán (2009 – 2016*. Tesis de Licenciatura en Teatro, Universidad Nacional de Tucumán.
- Rauch, Laura (comp. y ed.) (2015) *Teatro & Estado. Debate y reflexión*. Ministerio de Cultura de la Nación. Subsecretaría de Cultura Pública y Creatividad.
- Rebon, Marcela y Tasat, José (2015). “La cultura como política pública: la gestión de la cultura a nivel local” *XI Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales, UBA.
- Rejtman, Martín y León, Federico (2012) *Entrenamiento elemental para actores*. Buenos Aires: La Bestia Equilátera.
- Reed, Isaac Ariail (2019) “Sobre la idea misma de una sociología cultural” en Benzecry, C; Krause, Monika y Reed, A. Isaac: *La teoría social, ahora. Nuevas corrientes, nuevas discusiones*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- Rimoldi, Lucas (2011) “Estrategias de gestión y producción escénica en el teatro independiente argentino de 2001 a 2011”, *Letras*. 63-64. Pp. 115-130.
- Rius-Ulldemolins, Joaquim (2014) “¿Por qué se concentran los artistas en las grandes ciudades? Factores infraestructurales de localización, estrategias profesionales y dinámicas comunitarias” *Revista Española de Investigación Sociológica*. N° 147, Julio - Septiembre, Pp. 73-88.
- Rodríguez Morató, Arturo (2012) “El análisis de la política cultural en perspectiva sociológica. Claves introductorias al estudio del caso español”. Vol. 11, N°3, Pp. 15-38.

- Rodríguez Morató, Arturo (2017) “Introducción: algunas claves para entender la nueva sociología de las artes” en Rodríguez Morató, Arturo y Santana Acuña, Álvaro *La nueva sociología de las artes. Una perspectiva hispanohablante y global*. Gedisa, Barcelona.
- Rosas Mantecón, Ana (2009) “O que é o público?” *Revista Poiésis*, N° 14, p. 175-215.
- Saer, Juan José (2000) [1982] *El entenado*. Seix Barral, Buenos Aires.
- Sáez, Mariana (2017) *Presencias, riesgos e intensidades: Un abordaje socio-antropológico sobre y desde el cuerpo en los procesos de formación de acróbatas y bailarines/as de danza contemporánea en la ciudad de La Plata*. Tesis de Doctorado en Antropología. Universidad Nacional de La Plata.
- Salas Tonello, Pablo (2016) “La construcción de legitimidad del jurado en un festival oficial de teatro”. *Chakiñan, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, N°1, p. 57–67.
- Salas Tonello, Pablo (2018) *El rol del Estado en las prácticas de reconocimiento artístico en la Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán (2002-2017)*. Tesis de Maestría en Sociología de la Cultura y el Análisis Cultural (IDAES-UNSAM).
- Salas Tonello, Pablo (2019a) “La Orientación Generacional y Estética de una Premiación del Estado Dirigida al Teatro Independiente” *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 9, n. 2, Pp. 1-27.
- Salas Tonello, Pablo (2019b) “El rol del público en la formación subjetiva de la profesión artística en teatro. Tensiones entre Tucumán y Buenos Aires”, *Papeles de trabajo*, 107 – 122.
- Salas Tonello, Pablo (2019c) “El festival de teatro en el espacio urbano: la experiencia del público de una política cultural” *Revista Lindes*, Pp. 1 – 13
- Salas Tonello, Pablo (2020) “Técnica actoral y cuidado emocional: las prácticas de casting en el mundo laboral de la actuación audiovisual”, *Revista Latinoamericana de Antropología del trabajo*, Pp. 1 - 24
- Sánchez Salinas, Romina (2018) *Detrás de escena. Políticas culturales y teatro comunitario en Mendoza. El caso de Chacras para Todos (2008-2018)*. Tesis Doctoral en Sociología. Instituto de Altos Estudios Sociales – Universidad Nacional de San Martín.
- Sanseigne, Francis (2014) « L’art du sociologue en sociologue de l’art. Remarques sur le Manet de Bourdieu », *Lectures, Les notes critiques*, Mayo.
- Sapiro, Gisèle (2011) “Modelos de intervención política de los intelectuales. El caso francés” *Prismas - Revista de Historia Intelectual*, Vol. 15, N° 2, julio-diciembre, Pp. 129-153.
- Sapiro, Gisèle (2016) “Bourdieu’s Sociology of Culture: On the Economy of Symbolic Goods”. Inglis, David; Amila, Anna-Mari (eds), *The SAGE Handbook of Cultural Sociology*. SAGE Publications, London, Pp. 91-104.
- Saunier, Émilie (2015) “Accéder à la reconnaissance en tant que femme écrivaine belge: une étude du cas d’Amélie Nothomb dans le champ littéraire français” *Sociologie et sociétés*, Vol. 47, N° 2, 2015, Pp. 113-135.

- Schneider, Joseph W. (1985) "Social Problems Theory: The Constructionist View", *Annual Review of Sociology*, 11, 209-229.
- Scribano, Adrián Oscar (2007) *El proceso de investigación social cualitativa*, Buenos Aires: Prometeo.
- Segura, Ramiro (2017) *Vivir afuera. Antropología de la experiencia urbana*. Buenos Aires: UNSAM Edita.
- Semán, Pablo (2006) "El pentecostalismo y el rock chabón en la transformación de la cultura popular" en Míguez, Daniel y Semán, Pablo *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*. Buenos Aires: Biblos.
- Sennett, Richard (1978) *El declive del hombre público*, Barcelona: Ediciones Península.
- Sibilia, Paula (2008) *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica,
- 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*.
- SINCA (2013) *Encuesta Nacional de Consumos Culturales 2013*.
- SINCA (2017a) *Encuesta Nacional de Consumos Culturales 2017*.
- SINCA (2017b) *Los jóvenes y los consumos culturales*.
- SINCA (2019) *Coyuntura cultural. Gasto y empleo público cultural*. Año 11, N° 24.
- SINCA (2020) *Encuesta Nacional de Cultura. Caracterización de personas y organizaciones de la cultura en el contexto de covid-19*.
- SINCA (2020) *Coyuntura cultural. Gasto público y empleo cultural. Resultados 2018*. Año 12, N°29.
- Socolovsky, Miriam (2020): "Alambrados y alicates: la pandemia como oportunidad para ampliar las excepciones al derecho de autor en Argentina" *Revista Question/Cuestión, Informe Especial Incidentes III*, (Mayo), Pp. 1-5.
- Sorá, Gustavo (2003) *Traducir el Brasil. Antropología de la circulación internacional de ideas*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Spataro, Carolina (2013) "Las tontas culturales: consumo musical y paradojas del feminismo" *Revista Punto Género* N° 3, Noviembre.
- Shapin, Steven (2016) "A taste of science: Making the subjective objective in the California wine world" *Social Studies of Science*. Vol. 46 (4), Pp 436-460.
- Statista (2021) *Leading countries based on Instagram audience size as of January 2021*. <https://www.statista.com/statistics/578364/countries-with-most-instagram-users/>
- Szondi, Peter (1994) *Teoría del Drama Moderno (1880 – 1950)*, Barcelona: Destino.
- Szpilbarg, Daniela y 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*. Buenos Aires: Prometeo.

- Thévenot, Laurent (2016). *La acción en plural. Una introducción a la sociología pragmática*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Thibault, Adrien (2015) “Être o une pas être. La genèse de la consécration théâtrale ou la constitution primitive du talent » *Sociologie et Sociétés*. Vol. 47, N°2, p. 87-111.
- Tilly, Charles (2006) *Why?* Princeton University Press.
- Tilly, Charles (2008) *Credit & Blame*. Princeton University Press.
- Tossi, Mauricio (2011) *Poéticas y formaciones teatrales en el Noroeste argentino, 1954-1976*. Buenos Aires: Dunken.
- Turner, Stephen (2001) “What is the Problem with Experts?” *Social Studies of Science*. Vol. 31, N° 1 (Feb.), Pp. 123-149.
- Tríbulo, Juan Antonio (2006) *Tucumán es teatro*. Eds. Instituto Nacional del Teatro.
- Tríbulo, Juan Antonio (2007) “Tucumán (1959-1976)” en Pellettieri, Osvaldo: *Historia del teatro argentino en las provincias. Volumen II*. Buenos Aires: Galerna.
- Tríbulo, Juan Antonio (2009) “Gratificaciones y desventuras de un investigador: rescate y revalorización de *Cañas y trapiches* de Alberto García Hamilton” en Tossi, Mauricio, *La Quila. Cuadernos de Historia del Teatro*. N°1. Pp. 101-112.
- Tufró, Manuel (2011) “Las acciones de gobierno de la cultura y el punto de vista del actor”, *Contentio. Tensiones para pensar la política cultural*, Facultad de Ciencias Sociales de la UBA y Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, Buenos Aires, pp. 150-165.
- Uhart, Hebe (2019) *De la Patagonia a México. Crónicas de viaje*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Ure, Alberto (2012) [2003] *Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura*. Buenos Aires: Ediciones de la Biblioteca Nacional.
- Ure, Alberto (2009) *Ponete el antifaz. Escritos, dichos y entrevistas de Alberto Ure*. Buenos Aires: Ediciones del Instituto Nacional del Teatro.
- Vergara, Paula (2019) “El paradigma latinoamericano de formación de públicos” en Urraco, Juan y Maccari, Bruno. *Enlaces compartidos. Activando conversaciones sobre públicos, audiencias y comunidades culturales*. Secretaría de Cultura de la Nación. Buenos Aires.
- Villanueva, Liliana (2020) *Las clases de Hebe Uhart*. Buenos Aires: Blatt & Ríos,.
- Viñas, David (1996) [1964] *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Sudamericana,
- Williams, Raymond (2009) *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Zallo, Ramón (2007) “La economía de la cultura (y de la comunicación) como objeto de estudio”. *Zer. Revista de Estudios de Comunicación*. N° 22. Pp. 215-234
- Zelizer, Viviana (2011) *El significado social del dinero*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

ANEXO

Tabla: Fiesta Provincial del Teatro (1996-2019)³¹²

Año	Obras ganadoras y directores o grupos	Miembros del Jurado
1996	– <i>El príncipe azul</i> – (Oli Alonso)	s/datos
1997	– <i>El English método</i> (Manuel Maccarini)	s/datos
1998	– <i>Fausto, la venganza de la margarita</i> (Máximo Gómez)	s/datos
1999	– <i>Pasión y furia de un Cristo tucumano</i> (Pablo Gigena y Noé Andrade)	s/datos
2000	– <i>Bájame la luna</i> (Beatriz Lábatte) – <i>Nuestra señora de las nubes</i> (Grupo La Valija) – <i>Los días felices</i> (Isabel de León)	s/datos
2001	<i>No se realizó el evento</i>	
2002	– <i>Terapia</i> (Martín Giner) – <i>Mujercitas... eran las de antes</i> (Jorge Pérez Lucena) – <i>Jamuychis... el grito</i> (Patricia García)	Ana Seoane (INT); Dardo Nofal (Dir. Pr.de Cultura); Ernesto Klass (elencos)
2003	– <i>Personalmente Einstein</i> (Dir. Leonardo Goloboff) – <i>Detrás del vidrio</i> (Dir. Pablo Gigena) – <i>Huid mortales</i> (Pablo Parolo)	Alfredo Fenik; Aída Tesolín; Claudio García Bes
2004	– <i>Las fabricantes de tortas</i> (César Domínguez) – <i>Fotograma de los amantes</i> (Maximiliano Farber)	Claudia Cantero (INT), Jorge Figueroa (DPC), Verónica Pérez Luna (elencos)
2005	– <i>Acerca de la estrategia más ingeniosa para ahorrarse la penosa tarea de vivir</i> (Paula Giusti) – <i>Suspiro crudo fosforescente</i> (César Domínguez) – <i>Un mundo de Cyrano</i> (Manuel González Gil) – <i>Como la que se extravió</i> (Marcela González Cortés)	Julio Millares (INT) Daniel Ramírez (INT) Rubén Ramón Iriarte (INT) Juan Carlos Malcun (DPC) Sonia Saracho (elencos)
2006	– <i>Freak Show</i> (Martín Giner) – <i>¿Qué pasa con Roberto?</i> (Federico Terzi) – <i>Zoom de pensamiento volátil</i> (Grupo Teodora Ciega Caníbal)	Daniel Ramírez, Beatriz Lábatte Gladys Mottes
2007	– <i>Tiempo suspendido</i> (Marcos Acevedo) – <i>Cómo matar un espejo de agua</i> (César Romero) – <i>La familia Punk</i> (Ezequiel Radusky) – <i>El escorial</i> (Rafael Nofal)	Gladys Mottes, Patricia Rodríguez, Mario Costello
2008	– <i>REM</i> (César Domínguez) – <i>Medio pueblo</i> (Martín Giner)	Patricia Monserrat, Marcelo Padelín Ariel Sampaolesi
2009	– <i>4.48 Psicosis</i> (Maximiliano Farber) – <i>La verdadera historia de Antonio</i> (Agustín Toscano y Ezequiel Radusky)	Mónica Cardone, Raúl Saggini José Dante Cena
2010	– <i>Monotonía (viceversa)</i> (Diego Bernachi) – <i>Víctor en el país</i> (Lucas Cuéllar)	Juan Cruz Sarmiento, Juan Torre, Raúl Saggini
2011	– <i>Tartufo o los impostores</i> (Pablo Parolo) – <i>Amor de músico</i> (Leandro Ortega)	Mario Ávila, Carolina Romero, Rafael Nofal
2012	– <i>Museo Medea</i> (Guillermo Katz) – <i>¿Qué soñará Corbalán?</i> (Mario Ramírez)	Graciela Strappa, José Luis Valenzuela Beatriz Lábatte.

³¹² Esta tabla y todas las que siguen son de elaboración propia en base a fuentes periodísticas. Ninguna de las tres instituciones a cargo de las políticas a las que nos referimos en estas tablas -el Instituto Nacional del Teatro por las Fiestas Provinciales, la Asociación Argentina de Actores por los Premios Artea, o el Ente Cultural de la Provincia para el Teatro Estable) cuentan con estos datos sistematizados o disponibles para el público.

2013	– <i>La Cebolla, o el sellamiento del Chero</i> (Raúl Reyes) – <i>Todo cerca</i> (Dir. Patricia García)	Cristina Merelli, Oscar Németh, Isabel de León.
2014	– <i>El tiempo de las mandarinas</i> (Jorge de Lassaletta) – <i>La margarita</i> (Mario Ramírez)	Graciela Weiss, Leonardo Gavrilloff José Luis Valenzuela
2015	No se realizó el evento	
2016 I	– <i>La lechera</i> (Carlos Correa) – <i>Vertical</i> (Pablo Gigena)	Eugenia Hadandoniou Mauricio Tossi, Jorge Dubatti
2016 II ³¹³	– <i>Amar amando</i> (César Romero) – <i>Un tonto en una caja</i> (Martín Giner)	Ana Seoane, Luciano Delprato, Carlos Werlen
2017	– <i>Que pase algo (título en proceso)</i> (Sergio Prina) – <i>El circo de los Marsilli</i> (Gonzalo Véliz)	Eva Halac, Rodrigo Cuesta Germán Romano
2018	– <i>La micro súper población de Antón</i> (Martín Giner) – <i>Danza macabra</i> (Jorge de Lassaletta)	Flavia Molina, Raúl Saggini, Javier Vivas
2019	– <i>Ai ai ai</i> (Julieta Daga) – <i>Estamos grabando</i> (Lupe Valenzuela)	Patricia Zangaro, Claudia Peña, Marcelo Padelin
2020	No se realizó el evento	

Tablas: Premios Artea

Datos generales (2012-2019)

	Jurados	Nombre del premio	Elencos participantes	Cantidad de ternas
2012	Silvia Quírico, Sergio Aguilar, Marcelo García, Fernando Godoy y Carlos López	<i>s/datos</i>	13	10
2013	Norma Aparicio, Isabel Refusta, Lucía Véliz, Ricardo Gómez Madrid y Raúl Aguirre	Alfredo Fénik	19	14
2014	<i>s/datos</i>	Rolo Andrada	12	14
2015	<i>s/datos</i>	Jorge Alves	10	13
2016	Liliana Sánchez, Viviana Perea, Adrián Barón	Nelson González	22	14
2017	Beatriz Lábbate, Teresa Méndez, Adolfo Assad	Susana Santos	18	17
2018	Ricardo Sobral, Manina Aguirre, Ricardo Santamarina	Carlos Kanan	24	20
2019	Marcos Acevedo, Cristina Fiz Lobo, Gladys Mottes	Ricardo Salim	33	24
2020	<i>No se realizó el evento</i>			

³¹³ Ya que en 2015 no se realizó el festival por falta de presupuesto, en el 2016 se lo realizó dos veces, uno a comienzos y otro a fin de año.

Obras y Artistas premiados (2016-2019)

	Puesta, Dirección, Géneros	Actor	Actriz	Otros rubros
2016	Puesta: <i>Un tonto en una caja</i>	Protagónico: Juan Tríbulo y Gabriel Carreras	Protagónica: Jessica Carrizo, <i>Potranca</i>	Escenografía (E): <i>Las mujeres de los nazis</i>
	Dirección: Leonardo Goloboff, <i>cartas del ausente</i>	Reparto: Sergio Domínguez y Mario Ramírez	Reparto: s/datos	Maquillaje (M): <i>La señora Murray</i>
	Infantil: <i>Hilos de Azúcar</i>	Revelación: Lucas Ferrán, Cristian Valdez	Revelación: Ayelén Ormachea	Vestuario (V): <i>Potranca</i>
	Banda Sonora: <i>Qué tengo que hacer para que me quieras</i>	Iluminación (I): <i>La mirada de los Moais</i>		
2017	Puesta: <i>Ni con perros ni con chicos</i>	Protagónico: Andrés D'Andrea, <i>Ni con perros...</i>	Protagónica: Andrea Barbá y Huerto Rojas Paz.	E: <i>Iliada</i> Musical: <i>Ni con perros</i>
	Dirección: Jorge de Lassaleta – <i>Casa de muñecas</i>	Reparto: Nelson Alfonso y Sergio Aguilar.	Reparto: Tuly López	V: <i>Los funerales del gato</i>
	Infantil: <i>El nuevo parador de Venecia</i>	Revelación: Pablo Campisi	Revelación: Celeste Tríbulo	I: <i>Los funerales...</i>
	Teatro danza: ¿Qué sabrán las piedras del amor?	Banda sonora (BS): <i>Ni con perros ni con chicos</i>	Maquillaje: <i>Mucamas</i>	Unipersonal (U): <i>Los funerales...</i>
2018	Puesta: <i>El enfermo imaginario</i>	Protagónico (Drama) Indio Armanini – <i>Danza macabra</i>	Protagónico (Drama): Huerto Rojas Paz, <i>Danza macabra</i>	E: <i>Yerma</i>
	Dirección: Nicolás Aráoz - <i>El enfermo imaginario</i>	Protagónico (Comedia): Catto Emerich - <i>Lombrices</i>	Protagónico (comedia): Andrea Barbá – <i>El enfermo imaginario</i>	V: <i>Y un día Nico se fue</i>
	Musical: <i>Y un día Nico se fue</i>	Reparto (Drama): Jorge García, <i>El guiso caliente</i>	Reparto (Drama): Eloísa Martínez, <i>Yerma</i>	M: <i>Lombrices</i>
	BS: <i>Y un día Nico se fue</i>	Reparto (comedia): Diego Ledezma	Reparto (comedia): Natalia Yapura, Cecilia Paliza	U: <i>#Puto</i>
	Infantil: s/datos	Revelación: Joaquín Navarro <i>cinco ejercicios para un actor</i>	Revelación: Yanina chaves – <i>Amigas desgraciadas</i>	I: s/datos
2019	Puesta: <i>El petiso orejudo</i>	Prot. Drama: Franco Ruhe, <i>El petiso orejudo</i>	Prot. Drama: Ruth Plaate, <i>Yerma</i>	E: <i>Alfonsina</i>
	Dirección: Hugo Galván – <i>El petiso orejudo</i>	Prot. Comedia: Salustiano Zavalía	Prot. Comedia: Celeste Tríbulo	V: <i>El sentido perdido</i>
	Musical: <i>La desgracia</i>	Reparto (Drama): Manuel Villarrubia	Reparto (Drama): Evelin Brandán	M: <i>El incendio</i>
	Popular: <i>El cumpa</i>	Reparto (Comedia): Nelson Alfonso	Reparto (Comedia): Lourdes Aguirre	U: <i>Ai ai ai</i>
	Infantil: <i>José y su mundo de fantasía</i>	Revelación: Matías Vega, <i>Solito mi alma</i>	Revelación: Gabriela Aguirre	I: <i>El petiso orejudo</i>
	Teatro Danza: <i>El incendio</i>	Coreografía: <i>El incendio</i>	BS: <i>Ai ai ai</i>	Titeres: s/datos

Tabla: Teatro Estable de la Provincia: obras, autores, directores (1959-2019)

1959-1969

AÑO	OBRA	AUTOR	DIRECTOR
1959	<i>El casamiento</i>	Nicolas Gogol	Alberto R. Muñoz
	<i>En familia</i>	Florencio Sánchez	Armando Discépolo
	<i>La cocina de los ángeles</i>	Albert Hussen	Eugenio Dittborn Pinto
1960	<i>Todos eran mis hijos</i>	Arthur Miller	Mauricio Faberman
	<i>Las de Barranco</i>	Gregorio de Laferrere	s/datos
	<i>La ratonera</i>	Agatha Christie	Eugenio Dittborn Pinto
1961	<i>Los flagelados</i>	Martha Lehmann	s/datos
	<i>Jettatore</i>	Gregorio de Laferrere	Ethel Zarlenga
	<i>El tiempo y los Conway</i>	John Boyton Priestley	Boyce Díaz Ulloque
1962	<i>Antígona Vélez</i>	Leopoldo Marechal	Enrique Ryma
	<i>Proceso de familia</i>	Diego Fabbri	Enrique Ryma
	<i>Proceso a Jesús</i>	Diego Fabbri	Enrique Ryma
1963	<i>Esquina peligrosa</i>	John Boyton Priestley	s/datos
	<i>El pequeño abecedario</i>	Semmelroth y Keiper	Boyce Díaz Ulloque
	<i>Seis personajes en busca de un autor</i>	Luigi Pirandello	Boyce Díaz Ulloque
1964	<i>Elizabeth de Inglaterra</i>	Ferdinand Bruckner	Boyce Díaz Ulloque
	<i>La ópera de dos centavos</i>	Bertolt Brecht	Boyce Díaz Ulloque
	<i>Rómulo Mago</i>	Friederich Durrenmatt	Boyce Díaz Ulloque
	<i>Réquiem para una mujer</i>	William Faulkner	Boyce Díaz Ulloque
	<i>Una viuda difícil</i>	Conrado Nalé Roxlo	Boyce Díaz Ulloque
1965	<i>Una ardiente noche de verano</i>	Ted Willis	Eugenio Filipelli
	<i>Un sombrero de paja en Italia</i>	Eugène Labiche	Eugenio Dittborn Pinto
	<i>El herrero y el diablo</i>	Juan Carlos Gené	Ethel Zarlenga
1966	<i>Diálogo de carmelitas</i>	George Bernanos	Yrarir Mossian
	<i>El burgués gentilhomme</i>	Molière	Eugenio Dittborn Pinto
1967	<i>Querida sombra</i>	Jacques Deval	Jorge Saad
	<i>El acusador público</i>	Fritz Hoachwalder	Bernardo Roitman
	<i>Semana sin domingo</i>	Pedro Mariano Bruno	Manuel Serrano Pérez
	<i>El alcalde de Zalamea</i>	Calderón de la Barca	Manuel Benítez Sánchez Cortés
1968	<i>La caja del almanaque</i>	Mirko Buchin	Salvador Santángelo
	<i>El reñidero</i>	Sergio de Cecco	Salvador Santángelo
1969	<i>Arsénico y encaje antiguo</i>	Joseph Kesserling	Bernardo Roitman
	<i>Don Chicho</i>	Alberto Novión	Bernardo Roitman

1970-1979

AÑO	OBRA	AUTOR	DIRECTOR
1970	<i>Volpone o el Zorro</i>	Ben Johnson	Bernardo Roitman
	<i>Un retintineante tintineo</i>	Norman Simpson	Bernardo Roitman
	<i>Thermidor</i>	Manuel Maccarini	Bernardo Roitman
	<i>La dama de Maxim</i>	Georges Feydou	Bernardo Roitman
	<i>Dos viejos pánicos</i>	Virgilio Piñera	Bernardo Roitman
	<i>Al campo</i>	Griselda Gambaro	Bernardo Roitman
1971	<i>Un guapo del 900</i>	Samuel Eichelbaum	s/datos
	<i>El baile de los ladrones</i>	Jean Anouilh	Mario Rolla
	<i>Mi querida parentela</i>	Alan Ayckbourn	Bernardo Roitman
1972	<i>Don Basilio mal casado</i>	Tulio Carella	Mario Rolla
	<i>Marat-Sade</i>	Peter Weiss	Federico Wolf
1973	--- Sin estrenos ---		
1974	<i>La alondra</i>	Jean Anouilh	Jorge Petraglia
	<i>La ronda</i>	Arthur Schnitzler	Federico Wolf
	<i>La fiaca</i>	Ricardo Talesnik	Carlos Olivera
1975	<i>Tartufo</i>	Molière	Bernardo Roitman
	<i>Ha llegado un inspector</i>	John Boyton Priestley	Carlos Olivera
	<i>La grieta y el pozo</i>	Manuel Maccarini	Manuel Maccarini
1976	Sin estrenos		
1977	<i>Testigo de cargo</i>	Agatha Christie	Carlos Olivera
	<i>El sí de las niñas</i>	Fernández de Moratin	Carlos Olivera
1978	<i>Doña Rosita, la soltera</i>	García Lorca	s/datos
	<i>En familia</i>	Florencio Sánchez	Pedro Sánchez
1979	<i>Mi bella dama</i>	Lerner y Loewe	s/datos
	<i>El conventillo de la Paloma</i>	Alberto Vacarezza	s/datos

1980-1989

AÑO	OBRA	AUTOR	DIRECTOR
1980	<i>Reposiciones – S/ Estrenos</i>	---	---
1981	<i>Cyrano de Bergerac</i>	Edmond Rostand	Carlos Olivera
1982	<i>En familia</i>	Florencio Sánchez	Carlos Olivera
	<i>He visto a Dios</i>	Defilippis Novoa	Carlos Olivera
1983	<i>El Embajador</i>	Raul Albarracín	Carlos Olivera
1984	<i>La pulga en la oreja</i>	Georgs Faydeau	Carlos Olivera
1985	<i>La Revolución de Mayo</i>	Juan Bautista Alberdi	Carlos Olivera
	<i>Una noche de primavera sin sueño</i>		Carlos Olivera

	<i>Mundo alegre (infantil)</i>	----	Luis Giraud
	<i>La batalla de José Luna</i>	Leopoldo Marechal	Oscar Quiroga
1986	<i>Stéfano</i>	Armando Discépolo	Rafael Nofal
1987	<i>Papi</i>	Carlos Gorostiza	Rafael Nofal
1988	<i>Los chismes de las mujeres</i>	Carlo Goldoni	Carlos Olivera
	<i>El conventillo del gavián</i>	Enrique Muiño	Carlos Olivera
	<i>El organito</i>	Armando Discépolo	Rafael Nofal
	<i>La luna en la taza</i>	Beatriz Mosequera	Rafael Nofal
	<i>Mi Cristo roto</i>	Ramón Cué	Paco de la Guerra
	<i>Campanitas (inf)</i>	s/datos	Ana María Pazos
1989	<i>Esperando la carroza</i>	Jacobo Langsner	s/datos
	<i>Canal Norte</i>	Mauricio Rosencof	Rafael Nofal
	<i>El locutorio</i>	Jorge Díaz	Enrique Ponce

1990-1999

AÑO	OBRA	AUTOR	DIRECTOR
1990	<i>Cantame un tango Romeo</i>	Julio Tahier	s/datos
	<i>Las brujas de Salem</i>	Arthur Miller	Carlos Olivera
1991	<i>Los compadritos</i>	Roberto Cossa	Rafael Nofal
	<i>La Fiesta</i>	Armando Discépolo	Oscar Quiroga
	<i>Relojero</i>	Armando Discépolo	Oscar Quiroga
	<i>El extraño jinete</i>	M de Ghelderode	Salo Lisé
1992	<i>Juancito de la Ribera</i>	Alberto Vacarezza	Rodolfo Pacheco
	<i>Spain's Strip Tease</i>	Antonio Gala	Rolo Andrada
	<i>El diario de un pillo</i>	Alexander Ostrovsky	Carlos Olivera
	<i>Ardiente paciencia</i>	Antonio Skármeta	Carlos Alsina
1993	<i>Los pretendientes de Antonella</i>	Inés Ducca	Juan Carlos Torres Garavat
	<i>Don Juan y Pedro</i>	Manuel Macarini	Jorge de Lassaleta
	<i>La Fiesta</i>	Oscar Quiroga	Oscar Quiroga
	<i>Bienvenido León</i>	Rosita Ávila	Tuc-Res
1994	<i>Sueño de una noche de verano</i>	W. Shakespeare	Rodolfo Graziano
	<i>La Ópera do Malandro</i>	Chico Buarque de Hollanda	Carlos Alsina
	<i>Las picardías de Scapin</i>	Moliere	Julio Ardiles Gray
	<i>El conventillo de la Paloma</i>	Alberto Vacarezza	Carlos Olivera
1995	<i>Sacco y Vanzetti</i>	Mauricio Kartun	Rafael Nofal
	<i>El conventillo de la Paloma</i>	Alberto Vacarezza	Carlos Olivera
1996	<i>Jettatore</i>	Gregorio de Laferrere	Carlos Olivera
	<i>El conventillo de la Paloma</i>	Alberto Vacarezza	Carlos Olivera
1997	<i>En boca cerrada</i>	Juan Carlos Badillo	Pedro Sánchez

	<i>Nuestro Teatro de Siempre</i>	Luis Ordaz	Nelson González
	<i>Los tranvías no engañaban</i>	Manuel Macarini	Manuel Maccarini
1998	<i>Yotivenco</i>	Manuel Cruz	Nelson González
	<i>El reñidero</i>	Sergio de Cecco	Pedro Sánchez
1999	<i>El partener</i>	Mauricio Kartun	Leonardo Gavriloff
	<i>El violinista en el tejado</i>	Sholem Aleijem	Carlos Olivera

2000-2009

AÑO	OBRA	AUTOR	DIRECTOR
2000	<i>Galileo Galilei</i>	Bertolt Brecht	Rafael Nofal
	<i>El hombre, la bestia y la virtud</i>	Luigi Pirandello	Carlos Alsina
	<i>El beso en el asfalto</i>	Nelson Rodríguez	Máximo Gómez
	<i>La vida, Rosaura</i>	Susana Gutiérrez Posse	Debora Prchal
	<i>La risa a través del tiempo</i>	Aurelio Feretti	Debora Prchal
	<i>Don Pedro dijo no</i>	Roberto Cossa	Debora Prchal
2001	<i>Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin</i>	Roberto Cossa	Leonardo Goloboff
	<i>Sábado, domingo y lunes</i>	Eduardo de Filippo	Pablo Parolo
	<i>La visita de la anciana dama</i>	Frederich Durrenmatt	Rafael Nofal
2002	<i>Las siestas del verano</i>	Leonardo Goloboff	Leonardo Goloboff
	<i>Antígona Vélez</i>	Leopoldo Marechal	Jorge Gutiérrez
	<i>Juicio a Federico</i>	Silvia Agostino	Sebastián Olarte
2003	<i>Por la calle</i>	Ethel Zarlenga	Jorge Gutiérrez
	<i>Morir en familia</i>	Jorge García Alonso	Carlos Olivera
	<i>El jardín de los cerezos</i>	Anton Chejov	Ricardo Salim
	<i>Las criadas</i>	Jean Genet	Jorge Gutiérrez
2004	<i>Medida por medida</i>	Shakespeare	Carlos Olivera
2005	<i>Nada a Pehuajó</i>	Julio Cortázar	Débora Prchal
	<i>Regreso a casa</i>	Marcos Rosenzvaig	Marcos Rosenzvaig
	<i>La venganza de Don Mendo</i>	Pedro Muñoz Seca	Bernardo Roitman
2006	<i>Doña Rosita la soltera</i>	Federico García Lorca	Oscar Barney Finn
	<i>El mercader de Venecia</i>	W Shakespeare	Manuel Maccarini
2007	<i>Papel papel</i>	Pablo Gigena	Pablo Gigena
	<i>El asesinato de la Tota Méndez</i>	Alberto Drago	Jorge Aimetta
2008	<i>Bodas de sangre</i>	Federico García Lorca	Nicolás Aráoz
	<i>Brujos y embrujos</i>	s/datos	Luis Giraud
	<i>Garabatos en la noche</i>	Carlos Correa	Carlos Correa
2009	<i>La ópera de dos centavos</i>	<i>B. Brecht y Kurt Weil</i>	Rafael Nofal
	<i>El casamiento</i>	<i>Gogol</i>	Norah Castaldo
	<i>Calígula</i>	<i>Albert Camus</i>	Rafael Nofal

2009-2019

AÑO	OBRA	AUTOR	DIRECTOR
2010	<i>Saverio el cruel</i>	Roberto Arlt	Adrián Blanco
2011	<i>Rey Lear</i>	W Shakespeare	Rafael Nofal
	<i>La renuncia</i>	Marcos Rosenzvaig	Marcos Rosenzvaig
2012	<i>La creación de Frankenstein</i>	Ricardo Salim-Shelley	Ricardo Salim
	<i>La vida es sueño</i>	Calderón de la Barca	Leonardo Gavrilloff
	<i>¿Quién es? ¿Dónde está?</i>	Martín Giner	Martín Giner
2013	<i>El hada azul</i>	Carlo Collodi	Marcos Acevedo
	<i>La casa de Bernarda Alba</i>	Federico García Lorca	Rafael Nofal
2014	<i>Esperando la carroza</i>	Jacobo Langsner	Oli Alonso
	<i>El perro del hortelano</i>	Lope de Vega	Mariano Moro
2015	<i>Madre coraje y sus hijos</i>	Bertolt Brecht	Ricardo Salim
	<i>Perdida labor de amor</i>	W Shakespeare	Mariano Moro
2016	<i>Barranca abajo</i>	Florencio Sánchez	Rafael Nofal
	<i>Un guapo del 900</i>	Samuel Eichelbaum	Nicolás Aráoz
	<i>Locos de verano</i>	Gregorio de Laferrere	Luciano Suardi
2017	<i>La voluntad</i>	Eva Halac y Daniela Villalba	Eva Halac
	<i>Lisístrata</i>	Aristófanes	Leonardo Gavrilloff
2018	<i>Yerma</i>	Federico García Lorca	Viviana Perea
	<i>El arte de la comedia</i>	Eduardo de Filippo	Ricardo Salim
	<i>El enfermo imaginario</i>	Molière	Nicolás Aráoz
2019	<i>El guiso caliente</i>	Oscar Quiroga	Rafael Nofal
	<i>El alcalde de Zalamea</i>	Calderón de la Barca	Ricardo Salim
	<i>Las de Barranco</i>	Gregorio de Laferrere	Eva Halac
2020	<i>La Loba (Radioteatro)</i>	De Filippis Novoa	Carlos Kanán
	<i>El peso de la herencia (Radioteatro)</i>	Martín Giner	Martín Giner

Fuentes consultadas y Entrevistas

FUENTES

- Documentos de Organismos

Actas de selección de Fiestas Provinciales del Teatro del Instituto Nacional del Teatro (Disponibles en papel en el archivo del INT Representación Tucumán)

Ley Nacional de Teatro N° 24.800 (Argentina, 1997). Sanción: 19 de marzo de 1997. Promulgación: 28 de abril de 1997. Disponible en <http://inteatro.gob.ar/Institucional/Leyes>.

Reglamento de concurso público de antecedentes y oposición para la designación de jurado de selección para la calificación de proyectos. Resolución N°1022 del INT.

Reglamento para las selecciones provinciales y para la Fiesta Nacional del Teatro” Disponible en: <http://inteatro.gob.ar/Institucional/ReglamentoSeleccionesProvinciales>.

Sitio web oficial del Ente Cultural de la Provincia de Tucumán

Sitio web oficial de la Municipalidad de San Miguel de Tucumán

Sitio de Facebook de la Delegación Tucumán de la Asociación Argentina de Actores

- Diarios Locales

La Gaceta: Periodos 1958-1970; 2000-2021. Especialmente columnas de Fabio Ladetto, cronista especializado en teatro.

Otros medios locales consultados: *El tucumano*, *Tucumán Hoy en Día*.

- Programas de mano de espectáculos y festivales del INT (Archivo del autor).

ENTREVISTAS³¹⁴

Nº	Entrevistado/a	Fecha, lugar y edad del entrevistado/a	Características profesionales
1	Andrea	13 de septiembre de 2016, CABA, 29 años. Casa de la entrevistada.	Actriz, comediante, formada en la UNT y en los talleres de Reyes y Romero. Residencia en Buenos Aires al momento de la entrevista.
2	Marcos	10 de octubre de 2016, San Miguel de Tucumán, 40 años. Bar.	Director, ex actor del Teatro Estable de la Provincia. Premiado en la Fiesta Provincial del Teatro y los Artea. Actualmente es funcionario del área de cultura de un municipio del interior de la Provincia de Tucumán.
3	Sebastián Fernández	11 de octubre de 2016, SMT, 37 años. Bar (Parque 9 de Julio).	Docente universitario, director y maestro de teatro musical. Premiado por la Fiesta Provincial del Teatro y los Artea en varias ocasiones, como actor y director.
4	César Romero	13 de octubre de 2016, S.M. de Tuc., 39 años. Sala del director.	Director, actor y maestro de actores en un taller independiente. Ganador de la Fiesta Provincial del Teatro como director en dos oportunidades, y también en los Artea. Director de la Sala Casa Luján.
5	Juan Pablo	14 de octubre de 2016, S.M. de Tuc., 24 años. Bar.	Actor, estudiante de la UNT, ayudante de cátedra. Participó como actor en la Fiesta Provincial del Teatro y los Artea. Después de la entrevista, ingresaría el Teatro Estable.
6	Lucas	6 de diciembre de 2016, CABA, 33 años. Bar de Villa Crespo.	Director, ganador de la Fiesta Provincial del Teatro como director en dos ocasiones, una de ellas con su ópera prima. Al momento de la entrevista, vivía en CABA.
7	Nicolás	6 de enero de 2017, S.M. de Tuc, 28 años. Casa del investigador.	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 comenzaba a producir una obra.
8	Adriana	11 de abril de 2017, S.M. de Tuc. 65 años. Sala de la directora.	Directora de sala y gestora de festivales. Ex representante provincial del INT en Tucumán. Desde hace 25 años dirige una sala de teatro independiente.
9	Mercedes	12 de abril de 2017, S.M. de Tuc., 60 años. Bar del microcentro.	Docente universitaria y de su taller, directora y ex jurado del INT. Destacada por muchos entrevistados como una de las docentes que

³¹⁴ Las entrevistas fueron procesadas en Atlas.ti. Las observaciones en terreno no se presentan en una tabla para preservar el anonimato de los espectáculos y de los informantes. Se asistió a unos quince eventos, entre muestras, espectáculos teatrales, la presentación de un libro, así como eventos virtuales en 2020.

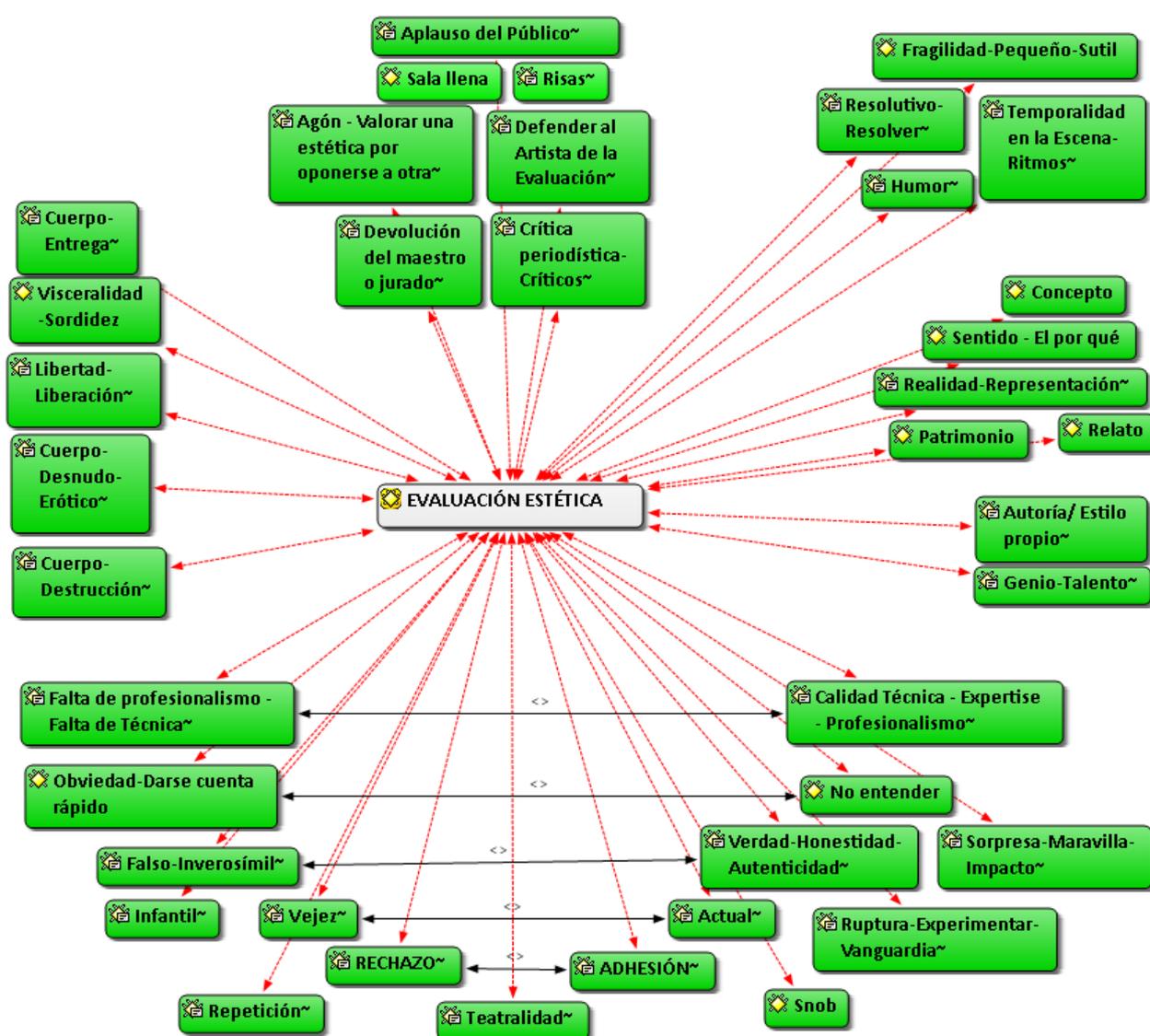
			más impacto tuvo en sus trayectos de formación en la universidad.
10	Belén	13 de abril de 2017, S.M. de Tuc., 38 años. Bar del microcentro.	Encargada de prensa y difusión de muchas producciones de teatro independiente, del Teatro Estable y, en varias ocasiones, de la Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán. Estudió en la carrera de teatro de la UNT.
11	José Ramayo	24 de julio de 2017, S.M. de Tuc., 60 años. Bar del Parque 9 de julio.	Ex representante provincial del INT en Tucumán. Forma parte de la primera generación de egresados de teatro de la UNT.
12	Daniel	26 de julio de 2017, S.M. de Tuc., 42 años. Bar del Parque 9 de julio.	Director y dramaturgo. Comenzó la carrera de teatro en la UNT, pero la abandonó. Es el director que en más ocasiones fue premiado por la Fiesta Provincial del Teatro. Realiza talleres esporádicos de dramaturgia. Es el director más joven premiado por los Artea.
13	Manuel	27 de julio de 2017, S.M. de Tucumán, 34 años. Casa del entrevistado.	Actor, comediante. Formado en la UNT, que abandonó para desempeñarse como actor en muchísimos espectáculos. Participó en el circuito comercial y fue premiado en distintas ocasiones por la Fiesta Provincial del Teatro.
14	Eugenia	25 de julio de 2018, CABA. Bar del microcentro (noche)	Docente de la carrera de teatro de la UNT, Jurado Nacional del INT, directora.
15	Roberto	11 de septiembre de 2018, CABA. Bar Las violetas.	Jurado Nacional del INT, director de trayectoria en Buenos Aires.
16	Pedro, Gustavo, Marcela	14 de septiembre de 2018, CABA, Bar (noche). Entrevista colectiva.	Tres jurados concursados del INT, no tucumanos.
17	Marina	24 de octubre de 2018, CABA, 35 años. Bar.	Trabajadora del área técnica y asesoramiento para compañías de CABA y Provincia de Buenos Aires en el Instituto Nacional del Teatro.
18	Ernesto	15 de noviembre de 2018, CABA. Bar del Microcentro.	Exconsejero del Instituto Nacional del Teatro. Residente en Buenos Aires
19	Gonzalo	18 de marzo de 2019, CABA, 24 años. Casa del autor.	Dramaturgo, residente en Buenos Aires.
20	Lautaro	11 de abril de 2019, CABA, 37 años. Casa del autor.	Actor, residente en Buenos Aires.
21	Bernardo	23 de mayo de 2019, CABA, 45 años. Casa del autor.	Ex - actor del Teatro Estable de la Provincia.
22	Agustín	3 de junio de 2019, CABA, 24 años. Casa del entrevistado.	Actor, residente en Buenos Aires, estudiante de teatro en la UNA.
23	Pedro	13 de julio de 2019, CABA, 51 años. Bar en San Telmo.	Dramaturgo, ganador de la Fiesta Provincial del Teatro. Publicó varias obras.
24	Pilar	22 de julio de 2019. S.M. de Tuc. 38 años. Casa de la entrevistada.	Actriz del Teatro Estable de la Provincia, extensa trayectoria en el circuito independiente, Jurado Nacional del INT.

25	Alberto	23 de julio de 2019, S.M. de Tuc., 69 años. Bar del microcentro.	Director, dramaturgo, docente universitario, director del Teatro Estable de la Provincia en varias oportunidades.
26	Enrique	23 de julio de 2019, S.M. de Tuc. Bar de empanadas.	Director y actor. Ganador de la Fiesta Provincial del Teatro.
27	Laura (dos encuentros)	25 de julio de 2019, Bar; 29 de julio de 2019, Casa de la Entrevistada. (S.M. de Tuc), 26 años.	Actriz del circuito independiente. Ganadora en la Fiesta Provincial y en los Artea.
28	Sergio Prina	30 de julio de 2019, S.M. de Tuc., 37 años. Bar del Bº El Bosque	Actor de cine, director, docente de actuación
29	Sofía	30 de julio de 2019, S.M. de Tuc. 23 años. Bar (noche).	Actriz en teatro y cine, formada en la carrera de la UNT, el taller de Reyes y de Prina y Medina.
30	Matías	1 de agosto de 2019. S.M. de Tuc. 31 años. Bar del microcentro.	Actor y director de teatro, estudiante de la UNT
31	Santiago	1 de agosto de 2019, S.M. de Tuc., 32 años. Casa del Entrevistado.	Actor del Teatro Estable de la Provincia, varios espectáculos del circuito independiente en su haber, por ejemplo, con Romero.
32	Thiago	21 de octubre de 2019, CABA, Casa del entrevistador.	Performer, gestor cultural, residente en Buenos Aires.
33	Coqui	31 de enero de 2020, S.M. de Tucumán. Bar del microcentro.	Actor de gran intermitencia en su dedicación, estudiante de Prina y Medina.
34	Raúl Reyes	3 de febrero de 2020, S.M. de Tuc., Casa del Entrevistado. (Varios encuentros informales previos)	Maestro de larga trayectoria, director de la Sala Luis Franco.
35	Boby Toscano	26 de febrero de 2021, CABA, Bar en Boedo.	Director de teatro y de cine. Residente en Buenos Aires. Premiado en el circuito local e internacional

Vistas de Red de Códigos elaborados en el análisis cualitativo

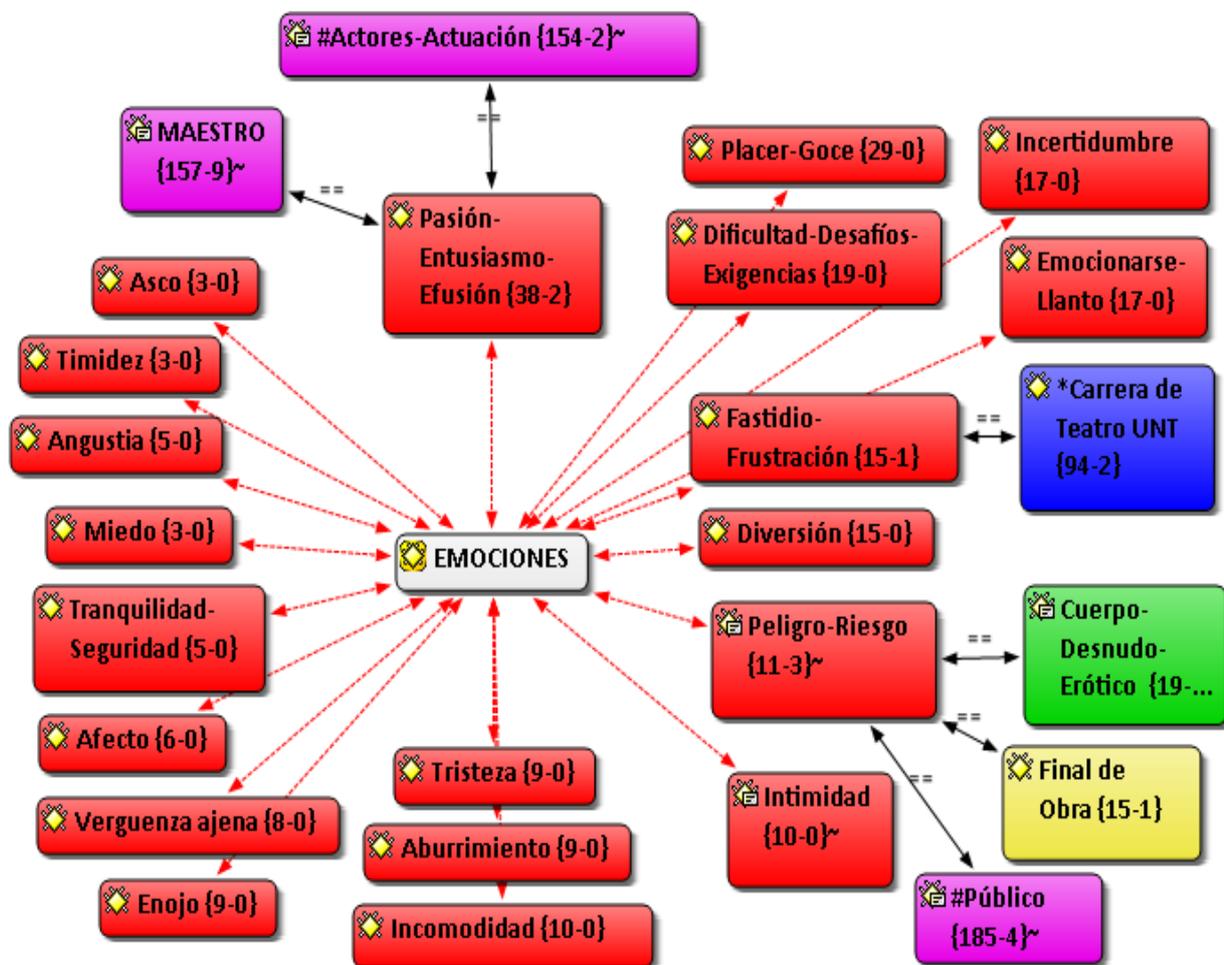
A continuación, presentamos las etiquetas o códigos –tal es el nombre que utiliza el *software* Atlas.ti– utilizadas para el análisis del material de campo: entrevistas, observaciones en terreno, prensa y publicaciones en redes sociales. El trabajo consistió en etiquetar el material con estos códigos y analizar recurrencias, co-ocurrencias entre códigos, co-ocurrencias entre un código y un tipo de actor social, entre otras operaciones. Los códigos se elaboraron inductivamente con el avance del análisis, por lo que fueron modificándose y reajustando su sentido. A su vez, dichos códigos fueron agrupados en “Familias de códigos” según grandes áreas temáticas: Evaluación Estética, Emociones, Tipos de Actores y Tareas de la Producción Artística, Escalas Geográficas, Referentes del campo teatral, por nombrar algunos.

Códigos elaborados para Evaluación Estética³¹⁵



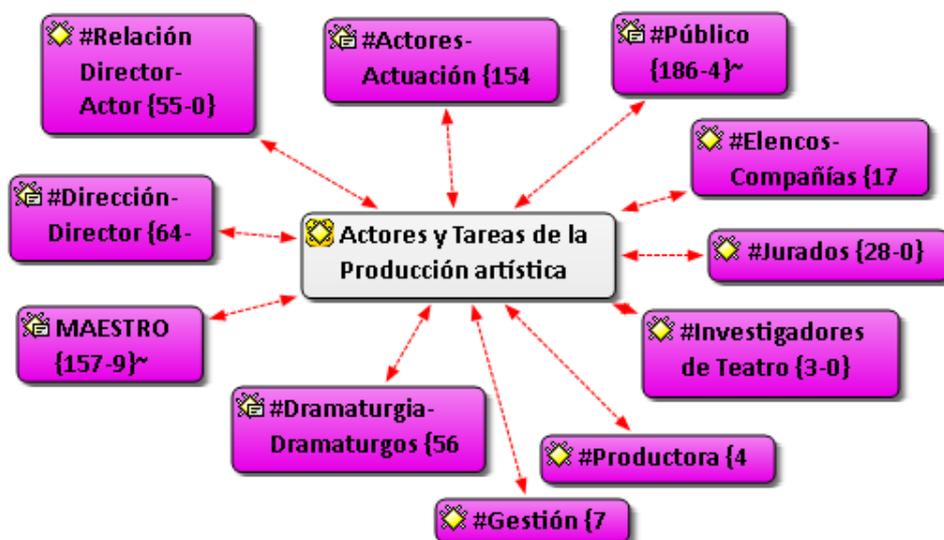
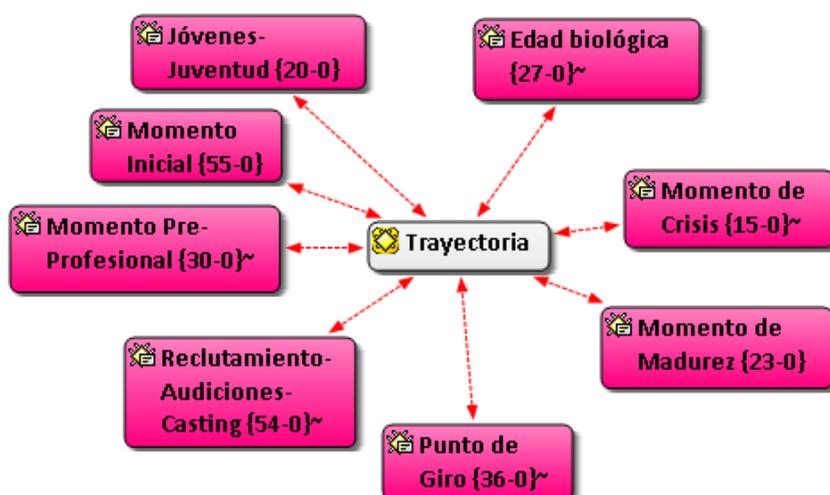
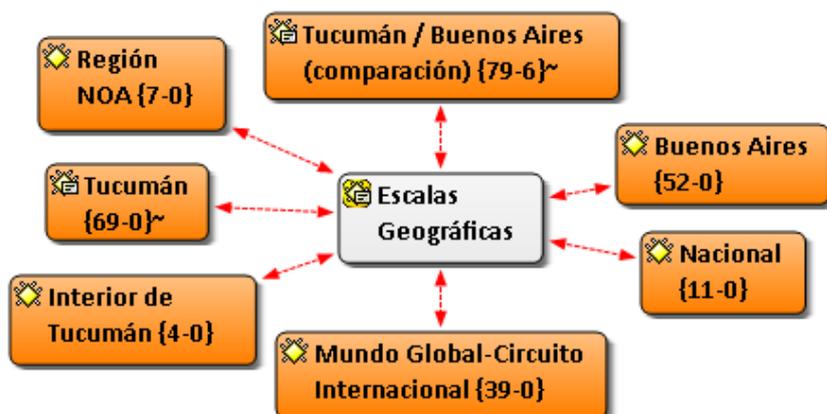
³¹⁵ El código Evaluación estética fue utilizado para citas que referían a juicios estéticos sobre un espectáculo, una corriente, un género dramático, un maestro o un taller. Las líneas negras indican códigos opuestos entre sí: Vejez-Actual, Falso-Auténtico, Obviedad-No entender, etc.

Códigos elaborados para Emociones³¹⁶

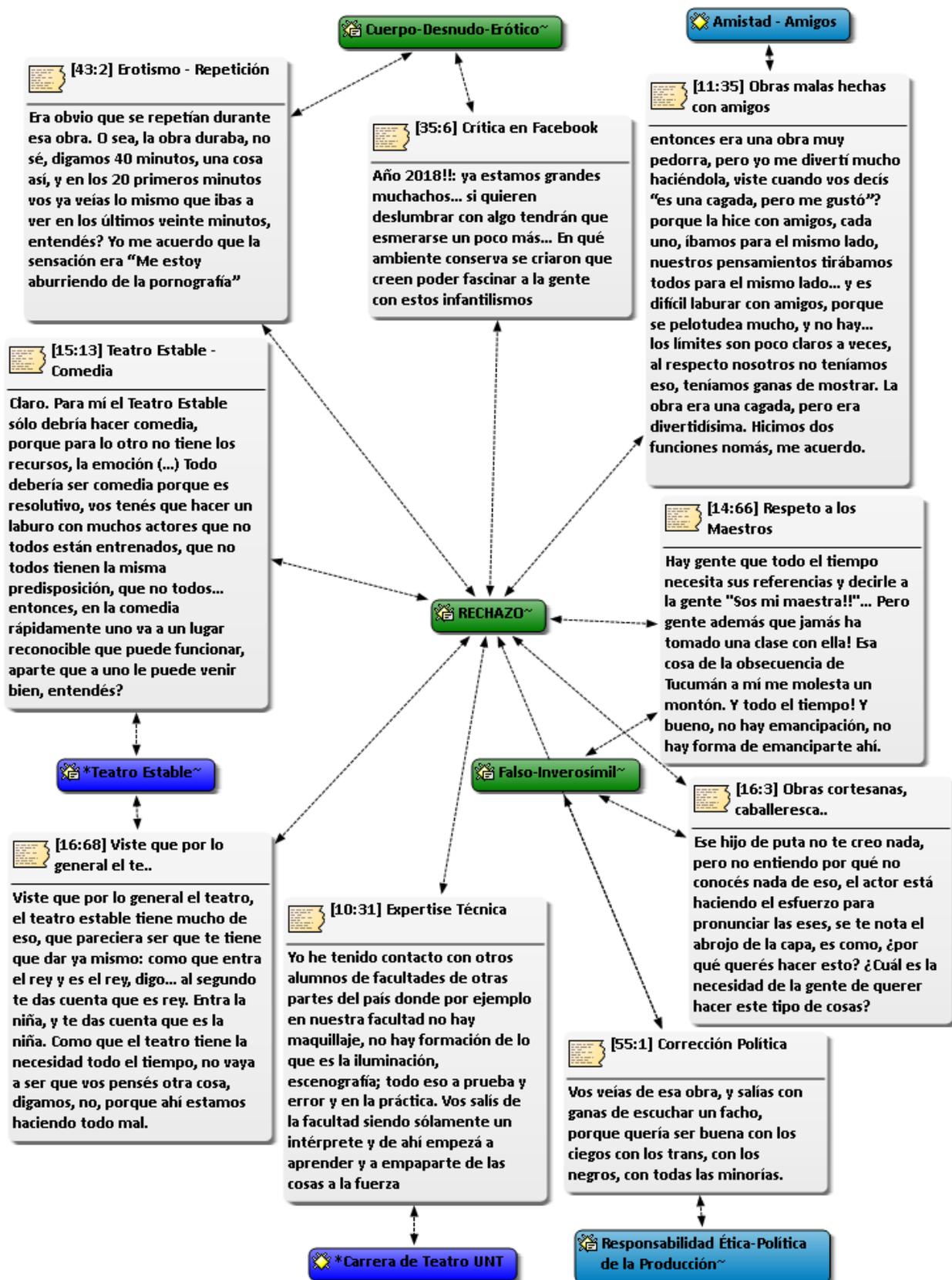


³¹⁶ Los códigos correspondientes a la categoría Emociones están en color rojo. El número a la derecha especifica cuántas citas corresponde a cada código. A su vez, se incluyen los códigos Maestro, Actuación, Carrera de teatro, Público, Final de obra según a qué códigos de emociones se relacionaron.

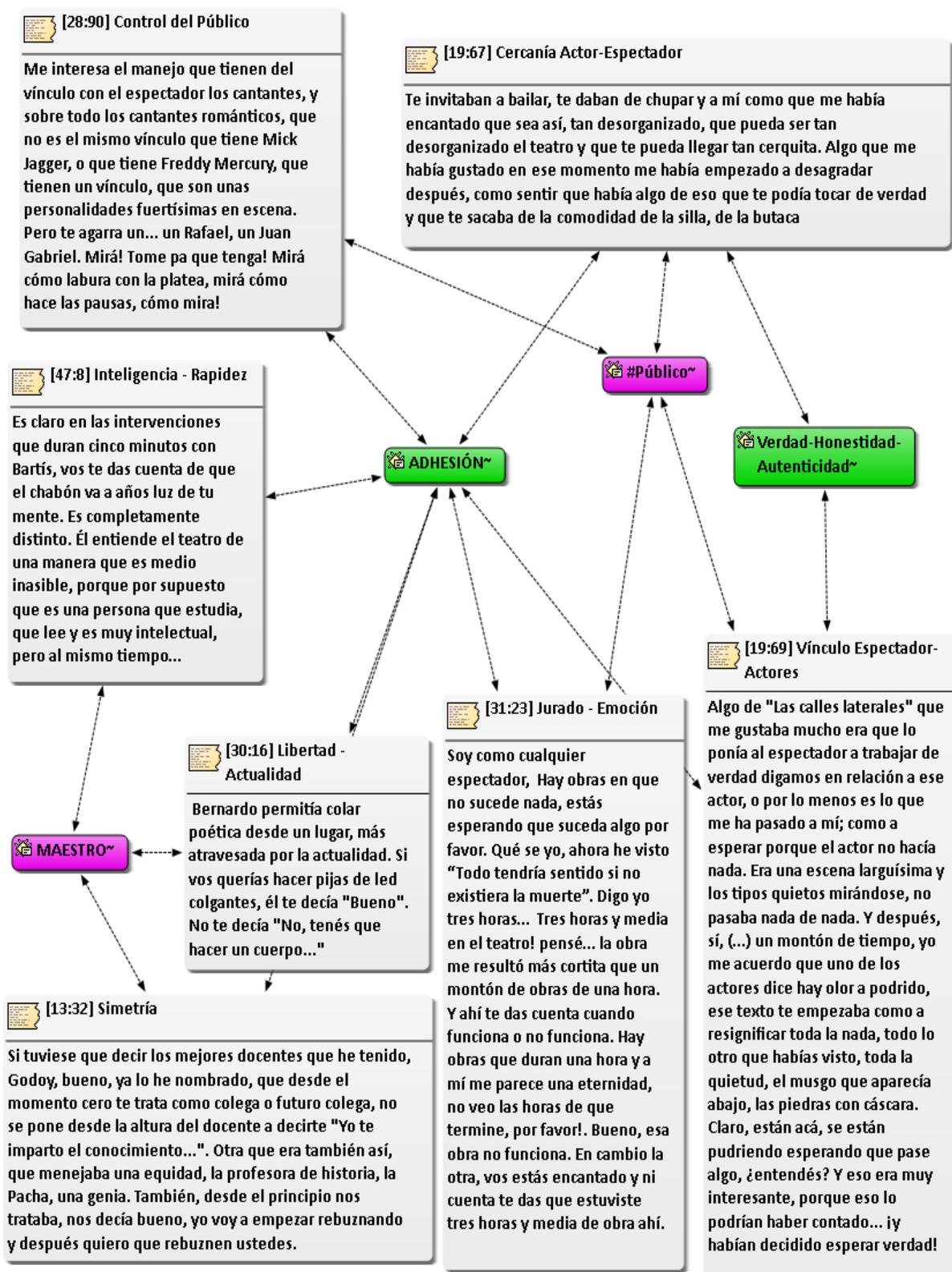
Otras Familias de Códigos



Vista de red: Algunas citas del Código Rechazo³¹⁷



Vista de red: Algunas citas del código “Rechazo”



³¹⁷ Los códigos Rechazo y Adhesión fueron elaborados inicialmente para citas que expresaran opiniones estéticas, pero luego se amplió hacia citas que elaboraran sentidos según otros criterios (políticos, ligados a emociones) y que refirieran a personas, instituciones, géneros o espectáculos.