



La Orientación Generacional y Estética de una Premiación del Estado Dirigida al Teatro Independiente

Pablo Salas Tonello¹

¹Universidad Nacional de San Martín, San Martín/Buenos Aires – Argentina

RESUMEN – La Orientación Generacional y Estética de una Premiación del Estado Dirigida al Teatro Independiente – Se analiza cómo han estado orientados los premios de un festival del Estado – la Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán (Argentina) – entre 2002 y 2017, en relación a los grupos etarios y corrientes estéticas reconocidos. En el artículo se muestra que los premios se dirigen fundamentalmente a elencos con directores jóvenes que cultivan una estética posdramática, excluyendo la tradición realista, el humor popular y el teatro de la crueldad. Por último, se evalúan los motivos del Estado para realizar dichas exclusiones, así como los juegos de poder en el ámbito local que implican el reconocimiento de figuras jóvenes y el desdén por las figuras jerárquicas del campo teatral provincial.

Palabras-clave: **Premio. Generación. Estética. Estado. Teatro.**

ABSTRACT – The Generational and Aesthetic Orientation of a State Award Addressed to Independent Theatre – This article analyses the orientation of an awarding practice held by the State – the Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán (Argentine) between 2002 and 2017 – in relation to the cast's ages and the aesthetics awarded. It is shown that awards are mainly addressed to young directors who practice a post-dramatic aesthetic, while these awards exclude other traditions such as realism, popular humor and the theatre of cruelty. Finally, State's reasons to make those exclusions are evaluated and so are local games of power, since the award recognition of youngsters and the reject towards consecrated figures is appealing for research.

Keywords: **Award. Generation. Aesthetics. State. Theatre.**

RÉSUMÉ – L'Orientation Générationnel et Esthétique d'un Prix de l'Etat dirigé au Théâtre Indépendant – L'article analyse l'orientation d'un prix théâtral remis par l'Etat – la Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán (Argentina) entre 2002 et 2017 – en relation a l'âge et l'esthétique de groupes reconnus. On explique que plusieurs prix se dirigent aux jeunes directeurs qui pratiquent une esthétique posdramatique, alors que le festival exclue d'autres traditions comme le réalisme, l'humeur populaire et le théâtre de la cruauté. Finalement, on évalue les motifs des exclusions et les jeux de pouvoir qui émergent de la reconnaissance de jeunes et le rejet de personnalités consacré du théâtre local.

Mots-clés: **Prix. Génération. Esthétique. Etat. Théâtre.**

El objetivo de este artículo es analizar el rol del Estado en las prácticas de reconocimiento artístico del teatro independiente a partir del caso de la Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán, una premiación anual organizada por el Instituto Nacional del Teatro (INT) en Argentina. El interés del caso reside en una llamativa paradoja: una premiación oficial tiene un rol determinante en las definiciones estéticas de una actividad que se identifica y distingue por su autonomía, a diferencia de otras modalidades, como el teatro oficial o el teatro comercial. En primer lugar, se desplegarán algunos aportes teóricos sobre la lucha por la legitimidad en un campo artístico. Luego, se analizará cómo se orientaron las premiaciones de la Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán entre los años 2002 y 2017, en las dimensiones generacional y estética. En la cuarta sección, se caracterizarán las estéticas excluidas del premio: la tradición realista, el teatro de la crueldad y el humor popular. En las conclusiones finales, se explican las posibilidades de empoderamiento de los artistas emergentes, la puesta en suspenso de jerarquías locales y las prácticas de reproducción llevadas adelante en el marco de la Fiesta Provincial. Por último, se enfatizan las ventajas de estudiar las premiaciones de teatro para la caracterización adecuada de un campo artístico. En términos metodológicos, el trabajo se fundamenta en una base de datos sobre las obras premiadas (de elaboración propia) y en una serie de quince entrevistas, todas realizadas por el autor.

La Fiesta Provincial del Teatro es un festival organizado anualmente por el INT en cada provincia de la Argentina, donde un jurado selecciona dos obras que participarán en las Fiestas Regional y Nacional del Teatro. Originalmente, desde finales de la década de 1980, esas Fiestas Provinciales eran organizadas por los teatristas y las Direcciones de Cultura provinciales en algunos puntos del país. En 1997, con la sanción de la Ley Nacional del Teatro (Argentina, 1997), se crea el INT como principal agente federal de financiación de la actividad. Entre sus funciones centrales está la de “Fomentar las actividades teatrales a través de la organización de concursos, certámenes, muestras y festivales; el otorgamiento de premios, distinciones, estímulos y reconocimientos especiales” (Ley Nacional del Teatro, Art. 14, Inciso E). De ese modo, con la nueva ley, la gestión de las Fiestas Provinciales, Regionales y Nacionales del Teatro pasó a ser la política prioritaria del INT en todo el territorio argentino. Un rasgo distintivo de esas fiestas es la

participación exclusiva de compañías de gestión independiente, es decir, no pueden inscribirse ni los elencos oficiales ni aquellos cuyo sostén económico provenga de una productora privada. De este modo, la Fiesta Provincial del Teatro es una premiación del Estado dirigida exclusivamente al teatro independiente.

Después de la crisis de 2001, con la asunción de Néstor Kirchner en la presidencia, comienza un periodo de recuperación económica donde los índices de desocupación descienden. Mientras en los años 1990 la tendencia había sido incentivar la participación privada en el sector cultural frente a la decadencia de la inversión pública (Bayardo, 2007), durante las presidencias de Kirchner y Cristina Fernández se recupera la inversión estatal en el área de la cultura aunque, al parecer, sin superar nunca el 1% del presupuesto nacional recomendando por la UNESCO (Bayardo, 2007). En ese marco, la Ley Nacional del Teatro como política pública del Estado nacional tendrá consecuencias notorias en los distritos del interior del país, sobre todo en aquellos cuyos presupuestos provinciales de cultura son reducidos, ya que, como señalan los informes oficiales, en Argentina existen diferencias enormes entre lo que distintas provincias destinan a la cultura. En el año 2007, por ejemplo, mientras las Secretarías de Cultura de San Luis o de Ciudad Autónoma de Buenos Aires ejecutaban un presupuesto por habitante que rondaba los 115 ARS anuales, en Formosa, Misiones o San Juan, ese presupuesto no superaba los 5 ARS (SINCA, 2010). Por este motivo, la implementación de una política cultural desde el Estado nacional propicia un escenario de igualdad, por un lado, y, a su vez, tiene efectos más determinantes en lugares donde casi no hay políticas provinciales de cultura.

Si bien Tucumán no es de las provincias que menos presupuesto destinan al área de la cultura, la premiación del INT ocupa un lugar relevante y tiene efectos palpables en cómo los teatristas experimentan la actividad. Tucumán es una provincia ubicada en el noroeste de Argentina, cuya capital y conurbación conforman el sexto territorio más poblado del país. Cuenta con una actividad teatral que estrena alrededor de cuarenta espectáculos anuales, con elencos surgidos de talleres independientes y de la carrera de Teatro de la Universidad Nacional de Tucumán. Cabe señalar que la preeminencia de la Ciudad de Buenos Aires en el mapa teatral nacional ocasiona

habituales migraciones de teatristas del interior al centro, así como el traslado de maestros capitalinos hacia la provincia para dictar talleres.

Los teatristas independientes tucumanos y del resto del país participan activamente de las Fiestas del Teatro. Ciertamente es que desde sus primeros años el teatro independiente construye su tradición diseñando tres grandes enemigos: al actor cabeza de compañía, el empresario comercial y el Estado (Dubatti, 2012). Sin embargo, según bien señala María Fukelman (2017), ya en sus primeros años de existencia, el mítico Teatro del Pueblo, primer teatro independiente de Buenos Aires, recibió del Estado cuatro salas para sus puestas. En otras palabras, el teatro independiente jamás estuvo completamente separado del Estado, pero tampoco esto puede ser “motivo para poner en duda la libertad con la que trabajan los teatreros y teatreras actualmente” (Fukelman, 2017, p. 19). Así, aunque la autora admita la incidencia del Estado en las prácticas artísticas, rechaza de plano la idea de que las políticas públicas se entrometan en la pureza de sus decisiones estéticas. En consecuencia, el Estado es concebido como un agente que se limita a proveer dinero y recursos materiales. Ahora bien, en este trabajo se intenta demostrar que las políticas públicas efectivamente inciden en la definición del valor de las obras artísticas, poniendo en jaque la característica autonomía del campo en lo que propiamente le compete: la legitimación de las formas estéticas.

Precisiones y Aportes Teóricos de la Sociología del Arte de Pierre Bourdieu

La obra de Pierre Bourdieu es una referencia inestimable en el desarrollo de la sociología del arte. Desde una matriz marxista estructuralista y heredero de la tradición objetivista de Durkheim, entiende las artes como un *campo* con relativa autonomía de regulación – en oposición a las demás instancias de legislación de bienes simbólicos (Bourdieu, 2010) –, que pone en juego un interés común a sus miembros, quienes comparten conocimientos y el reconocimiento de las reglas de juego (Bourdieu, 1990). La estructura de un campo es el estado de la relación de fuerzas entre los agentes que intervienen en él, un espacio de lucha donde entra en acción la violencia legítima de la autoridad. Aquellos que, en ese marco, monopolizan el capital, es decir, el fundamento de la autoridad, se inclinan hacia estrategias

de conservación, mientras que los que disponen de menos capital apuestan a estrategias de subversión y herejía. Todos los comprometidos en el campo tienen por interés común sostener la creencia en el valor del juego (Bourdieu, 1990).

Este campo de producción de bienes simbólicos – el de las artes – está estructurado en dos partes: el *campo de producción restringida*, que produce bienes destinados objetivamente a los productores de bienes simbólicos, y el *campo de la gran producción simbólica*, orientado hacia no productores. Mientras el segundo campo se rige por la ley de la competencia para conquistar el mayor mercado posible, el primero crea sus propios criterios de evaluación y obedece a la ley fundamental de competencia por el reconocimiento propiamente cultural otorgado por los pares, que son a la vez competidores y clientes privilegiados (Bourdieu, 2010). El grado de autonomía de un campo se mide por su capacidad de imponer sus propias normas y criterios de evaluación de sus productos donde se compita por la legitimidad cultural. Por lo tanto, mayor es la autonomía de un campo cuanto mayor es la diferenciación entre los productores jerarquizados por el afluente de público y aquellos jerarquizados por las evaluaciones propiamente culturales (Bourdieu, 2010). Ya que “todo acto de producción cultural implica la afirmación de su pretensión a la legitimidad cultural” (Bourdieu, 2010, p. 92), la motivación crucial que compartiría toda producción artística es ubicarse en la posición central del campo.

La sociología del arte de Pierre Bourdieu pretendía sobre todo discutir la mirada hegemónica de Sartre, para quien el artista era un sujeto que ponía en juego su libertad y sus valores para producir una obra. Por el contrario, Bourdieu (1995) enfatiza que el arte es un campo minado por luchas de prestigio, donde las posibilidades del artista están constreñidas por factores estructurales del campo y por sus ambiciones de legitimidad cultural. Desde esa perspectiva, es un error reducir la actividad del artista a un proyecto creador libre y expresivo de una conciencia irreductible.

La obra de Bourdieu cultivó tanto seguidores como detractores. Lahire (2005) señala que el concepto de campo no debe descartarse por completo, ya que puede ser útil para reflexionar sobre los conflictos y jerarquías dentro de una actividad, aunque puntualiza que la categoría deja de lado un gran volumen de hechos sociales significativos. En su mirada, la teoría de los

campos consagra mucha energía a iluminar las grandes escenas de las jerarquías encumbradas, pero no indaga en las conexiones de esos actores con otros espacios de la vida social. Por otra parte, la presencia de posiciones jerárquicas en una actividad no transforma necesariamente a quienes las ocupan en promotores o cómplices del ejercicio de la dominación. Las figuras jerarquizadas en una actividad pueden ser personas que se *destacan*, que han conquistado el *gusto o preferencia* de su comunidad, situaciones que no necesariamente conllevan procesos de dominación (Heinich, 2002). Si bien esa observación evita mecanizar las interpretaciones, no conduce a descartar del todo las apreciaciones de Bourdieu sobre el afán de legitimación y la lucha por el capital simbólico, sobre todo con relación a quienes ocupan lugares jerárquicos, cuya continuidad deben sostener en el tiempo y en contextos variados.

Orientación Generacional de las Premiaciones

Habitualmente, las prácticas de premiación suscitan la pregunta de si existe una regla sobre cómo se administran y distribuyen los premios. El análisis diacrónico de la Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán permite señalar algunos puntos comunes que dan cuenta de regularidades y permiten calibrar la incidencia de esos premios en el ámbito del teatro local.

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

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

obras en que director y actores pertenecen a una misma generación de teatrístas jóvenes, siendo su vínculo es reciente, nacido de una experiencia compartida como estudiantes de un taller o de la universidad. Esas diferencias o paridades etarias en el vínculo director-actor imprimen dinámicas particulares de producción. En el segundo caso, la legitimidad para dirigir la obra no proviene de una posición en el campo, sino de un acuerdo grupal situado.

A continuación, se propone una clasificación de las edades y generaciones de los elencos premiados por la Fiesta Provincial del Teatro:

a) Compañías de teatro joven: compañías constituidas en espacios de formación teatral en talleres o en la carrera de Teatro de la Universidad Nacional de Tucumán, donde todos se desempeñaban como estudiantes. Los miembros de la compañía no pasan los treinta años al momento de ganar el reconocimiento. En muchos casos, la obra premiada es el debut del director o de un actor. El rasgo definitorio es que el director de la obra es un coetáneo de los actores y actrices. El director de la obra no es un director de sala.

b) Compañías intermedias: compañías organizadas por un director de entre 30 y 40 años, conocido en la actividad, que convoca para una obra a personas con las que se vinculó como docente en un taller de pocos años de trayectoria. El director de la obra puede ser también un director de sala.

c) Compañías con directores de segunda generación: compañías cuyo director tiene más de 40 años. Es una figura conocida en la actividad y la obra ganadora no es su ópera prima. En algunos casos, dirigen salas de teatro.

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

Esta clasificación pretende mostrar de forma cualitativa el factor etario en la constitución de un grupo. De todos modos, cabe señalar que una misma edad no significa lo mismo para todos los casos, ni una misma trama

etaria implica las mismas relaciones de poder o articulaciones con el resto de la actividad.

Dirigir una cátedra universitaria, una sala de teatro independiente, integrar la comisión directiva de la Asociación Argentina de Actores u ocupar cargos estatales son actividades concentradas todas en el cuarto grupo, todas tareas a las cuales se accede después de años de actividad. Esas tareas evidencian que el grupo d) es ciertamente heterogéneo – a diferencia del primero, sobre todo –, pero a todas luces tiene un aspecto en común, el de estar integrado por actores sociales que, en distintos sentidos, están más habilitados que los demás en su práctica artística, educacional o de gestión en la actividad teatral. Es atendiendo a ese contraste entre los grupos a) y d) que vale correr momentáneamente el riesgo de un gesto clasificatorio algo esquemático para arrojar luz sobre ciertas orientaciones de premiación de la Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán.

La clasificación muestra que la relación entre director y actor cobra distintas modalidades según sus edades y trayectorias. Se trata siempre de una relación de poder, en la medida que al director se le asigna un rol organizador y de decisión. Ahora bien, mientras en algunas compañías las trayectorias del director y sus actores son bastante asimétricas, lo que permite al director dar legitimidad a su cargo de dirección, en las compañías integradas por personas de edades similares, con trayectorias todas cercanas al punto cero, las negociaciones adquieren otro carácter. Por este motivo, la clasificación por edades trasciende el enfoque puramente cuantitativo, ya que supone calidades distintas de organización interna de las compañías.

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

Año	Obras Premiadas	Total	Quantidad de obras de: a) Compañías de teatro joven; b) Compañías inter-medias.	Quantidad de obras de: c) Compañías con directores de segunda generación; d) Compañías con directores de tercera generación.
2002	- <i>Terapia</i> - <i>Mujercitas... ¿Eran las de antes?</i> - <i>Jamuychis... el grito</i>	3	2	1
2003	- <i>Personalmente Einstein</i> - <i>Detrás del vidrio</i> - <i>Huid mortales</i>	3	2	1
2004	- <i>Las fabricantes de tortas</i> - <i>Fotograma de los amantes</i>	2	2	0
2005	- <i>Acerca de la mejor estrategia...</i> - <i>Suspiro crudo fosforescente</i> - <i>Un mundo de Cyrano</i> - <i>Como la que se extravió</i>	4	3	1
2006	- <i>Freak Show</i> - <i>¿Qué pasa con Roberto?</i> - <i>Zoom del pensamiento volátil</i>	3	3	0
2007	- <i>Tiempo suspendido</i> - <i>Cómo matar un espejo de agua</i> - <i>La familia Punk</i> - <i>El escorial</i>	4	3	1
2008	- <i>REM</i> - <i>Medio Pueblo</i>	2	2	0
2009	- <i>4.48 Psicosis</i> - <i>La verdadera historia de Antonio</i>	2	2	0
2010	- <i>Monotonía (viceversa)</i> - <i>Victor en el país</i>	2	2	0
2011	- <i>Tartufo o los impostores</i> - <i>Amor de músico</i>	2	1	1
2012	- <i>Museo Medea</i> - <i>¿Qué soñará Corbalán?</i>	2	2	0
2013	- <i>La Cebolla (o el sellamiento del Chero)</i> - <i>Todo cerca</i>	2	0	2
2014	- <i>El tiempo de las mandarinas</i> - <i>La margarita</i>	2	1	1
2015	- <i>La lechera</i> - <i>Vertical</i>	2	0	2
2016	- <i>Amar amando</i> - <i>Un tonto en una caja</i>	2	1	1
2017	- <i>Que pase algo (título en proceso)</i> - <i>El circo de los Marsilli</i>	2	2	0
	Total	39	27	12

Tabla 1 – Obras ganadoras de la Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán entre los años 2002 y 2017.

Fuente: Elaboración del autor.

Entre los años 2002 y 2012, es notoria la presencia de compañías de teatro joven en la selección de la Fiesta. De las 39 obras premiadas entre 2002 y 2017, 27 fueron realizadas íntegramente por elencos y directores menores de 40 años y 12 de ellas – la mitad – fueron óperas primas de sus

directores. La tendencia a premiar teatro joven se concentra entre los años 2003 y 2009, etapa en que se premiaron 19 obras de los grupos a) y b) y sólo 3 de los grupos c) y d). Es evidente que las obras de directores mayores de 50 años conforman una cifra insignificante, lo que implicaría que la Fiesta Provincial en el ámbito tucumano no premia obras dirigidas por figuras consagradas.

En las entrevistas realizadas para esta investigación, se vislumbra que los elencos jóvenes premiados comenzaron su vínculo como estudiantes en la Facultad de Teatro o en un taller independiente. Para muchos directores, es significativo que la obra premiada haya sido su ópera prima. En algunos casos, el evento da lugar a una experiencia ciertamente significativa: las obras de estudiantes de la carrera de Teatro son ganadoras sobre las producciones de sus docentes universitarios o de directores conocidos en el ámbito local. Al respecto, un director señala:

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

De este modo, la Fiesta Provincial del Teatro se destaca como un evento donde el INT crea un escenario que habilita a los agentes menos empoderados del ámbito local a librar una lucha simbólica en la que, en muchas ocasiones, salen victoriosos, aunque esas victorias, luego, no redunden de forma directa en lugares institucionalizados.

Orientación Estética de las Premiaciones

Un estudio sobre premiaciones artísticas no debe desdeñar la advertencia que realiza Lahire (2005) con relación al trabajo de Pierre Bourdieu acerca del peligro de describir campos artísticos como funcionamientos mecánicos, dejándose de lado los contenidos materiales de las obras y se igualen en pos de mostrar los desplazamientos y fijaciones de las posiciones del campo. Por este motivo, es fundamental que una perspectiva anclada en la sociología de la cultura integre en su estudio a las propias obras de teatro.

En ese sentido, la evidente tendencia de la Fiesta Provincial a premiar teatro realizado por jóvenes va de la mano con propuestas estéticas que apuntan a distanciarse de la tradición realista y del teatro de texto, inscribiendo innovaciones formales en la actividad local. Uno de los directores premiados en los primeros años de la década de los años 2000 señala que su “generación actualizó la página” en la medida en que utilizaban música contemporánea durante la puesta, espacios y disposiciones no convencionales para el público, así como otros procedimientos estéticos actorales, dramaturgicos y plásticos. Otro de ellos enfatiza la aparición de nuevas salas y la visita de referentes porteños en la primera década de los años 2000:

Es la época del boom de esas búsquedas, también en la aparición de las salas: la gente estaba buscando su propio espacio y abría salas y las cerraba. Luego vino Veronese, vino Spregelburd a dar un curso. Era una época en la que se había contagiado un poco el clima de la experimentación del teatro independiente de Buenos Aires de los 90, que llegó acá un poquito tarde, pero llegó de alguna manera.

Los programas de mano producidos por los grupos son una importante evidencia de cómo presentaron sus obras al espectador y de cómo los productores entendieron su obra. Sus rasgos distintivos son, por un lado, su pertenencia a los *ephemera*, los géneros efímeros, útiles momentáneamente y luego descartables; y, por otro, el hecho de ser *epitextos*, es decir, un elemento paratextual no adherido o anexo al texto principal (Sánchez, 2013). Los programas de las obras de teatro joven premiadas cuestionan el rol tutelar e informativo habitual del género, donde se expone la biografía del autor o el contexto del relato que se va a contar para garantizar que el espectador comprenda la obra. Los trabajos premiados por la Fiesta discuten la concepción del arte como instancia de *ilustración*. Quienes adhieren a esa concepción, esperan que el espectador aprenda sobre una época histórica, un autor literario o salga del teatro con una reflexión moral.

Por el contrario, entre las obras premiadas encontramos variadas inflexiones a las prácticas discursivas habituales. El programa de mano de la obra *¿Qué pasa con Roberto?* (2006) consiste en una fotocopia en blanco y negro de una hoja doblada al medio. En la segunda página, el espectador se encuentra con la siguiente propuesta: “Juegue y gane. Rellene las líneas punteadas con los apellidos de los personajes de los retratos”. A continuación, hay nueve cuadrados con signos de pregunta y, debajo de cada uno, una línea

punteada. La consigna termina de comprenderse adentro de la sala, donde el personaje principal es un coleccionista de fotografías de *Robertos* famosos y tiene nueve retratos colgados en la pared. Al salir, el espectador debe apresurarse a anotar los personajes correspondientes en cada cuadrado: Arlt, Sandro, Roberto Carlos, Giordano, Gómez Bolaños. En otro caso, por ejemplo, el programa de la obra *Acerca de la estrategia...* (2005) era un pequeño barco de papel de origami con poesía de Fernando Pessoa, en cuya obra se basaba la puesta.

En los casos mencionados, el programa de mano pretendía ser en sí mismo un objeto artístico o de juego, poniendo en segundo plano los datos técnicos de la puesta. En casos como esos, siguiendo a Sánchez (2013), el trabajo creativo sobre el programa de mano pone en suspenso su carácter efímero o epitextual, dotándolo de una singularidad que trasciende la obra teatral o la función más inmediata de consultar información, invitando al espectador a conservar el folleto una vez terminada la función.

El carácter disruptivo parece ser un rasgo común a las obras del teatro joven premiadas durante este ciclo. En el año 2003, César Domínguez dirige *Las fabricantes de tortas*, de Alejandro Urdapilleta, con las actuaciones de César Romero y Gonzalo Véliz. Durante la Fiesta Nacional en Río Negro, el crítico tucumano Jorge Figueroa del diario *La Gaceta* cubre la puesta y expresa su molestia por lo que señala como una dilución del carácter disruptivo y un primado de la risa, que juzga como superficial:

No hay dudas de que a la gente la obra ‘Las fabricantes de tortas’ le gustó, incluso a los mismos teatristas, pero como suele ocurrir, a los críticos especializados no. La puesta tuvo algunos inconvenientes. Concebida para desarrollarse en salas no convencionales, los actores [...] tuvieron que vérselas con un teatro a la italiana, donde los espacios del escenario y de la platea están distantes y diferenciados, y el contacto con el espectador no es inmediato. Por eso, en la elegante sala de la Fundación Patagónica de esta ciudad, el primer trabajo que tuvieron que hacer fue el de adaptar la obra. [...] ‘Las fabricantes...’ – de Alejandro Urdapilleta – [...] es el retrato de una sociedad en la que unos hablan fuerte y dan órdenes, y otros no tienen voz. Unos someten y otros son sometidos. [...] En la puesta que se hizo en General Roca, la obra quedó alivianada totalmente, y la prueba de ello está en que frente a las escenas más fuertes, el público respondía con risas. De esta manera, ‘Las fabricantes...’ se alejó del texto de Urdapilleta (Diario *La Gaceta*, 31 mar. 2005).

Vale la pena citar en extenso la reflexión de Figueroa, ya que él mismo era parte del jurado de la Fiesta Provincial que había seleccionado la obra, lo cual permite vislumbrar los motivos por los que se la había seleccionado para la instancia Nacional. Cabe señalar además la fuerte división que el crítico traza entre la manera de mirar del público general y la suya, que, por ser especializada, tendría un mayor valor. En efecto, Figueroa desdeña las risas de los espectadores por entenderlas como signos de que no comprenden el sentido auténtico de la obra. A la vez, señala dos problemas: la disposición a la italiana de la “elegante sala” patagónica y las risas del público. Es decir, su interés estaba puesto en el potencial crítico y en la disposición innovadora del espacio.

Justamente, muchas de las obras premiadas modificaban la relación habitual que mantiene el público con los actores con relación al uso del espacio. *Zoom del pensamiento volátil* (2006), del grupo Teodora Ciega Caníbal, se realizaba en un pasillo en penumbras, donde los espectadores miraban de pie, apoyados contra las paredes, a los actores, que transitaban por el medio. En *La verdadera historia de Antonio* (2009), se subía a los espectadores a un vehículo y se los llevaba a una casa en un barrio periférico de la ciudad de Tucumán, donde se hacía la obra. En *Museo Medea* (2012), una de las actrices salía a recibir al público y lo guiaba por una galería de arte plástico hasta hacerlo entrar a la sala. La escenografía consistía en una cama matrimonial ubicada en el centro de la sala y de las sillas para los espectadores dispuestas alrededor de aquella. El final de la obra ocurría cuando la misma actriz les solicitaba a los espectadores abandonar la sala y, ya del lado de afuera, se realizaba el aplauso final.

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

Al respecto, no es un hecho menor que, por esos años, la juventud de Tucumán haya sido una población particularmente convulsionada en términos políticos. El crimen de Paulina Lebbos, una joven estudiante asesinada al salir de un boliche en febrero de 2006, trajo aparejado un plan autoritario del gobierno provincial – la polémica “Ley de las 4 AM”, como popularmente se la llamó – que impuso un tope horario para cualquier tipo de reunión nocturna, fijado a las 4 de la mañana. El diario local de mayor tirada, *La Gaceta*, lanzó durante dos años, desde mayo de 2006, el provocador “Suplemento 4AM”, que servía para publicitar los eventos nocturnos de Tucumán, además de darles espacio en sus páginas a los rockeros locales y otros artistas que protestaban contra la ley. A las movilizaciones por la impunidad del caso Lebbos y las protestas callejeras por la restricción a las fiestas nocturnas, se sumaron, más adelante, las marchas por justicia por Marita Verón, secuestrada en el año 2002 por una red de trata y cuyo juicio recién se realizaría diez años después, derivando en un polémico fallo que absolvería a todos los imputados en 2012. Estos hechos sirven de contexto político general para comprender la situación que atravesaba la juventud tucumana por esos años.

¿Habrán esos procedimientos novedosos generado incomodidad, incompreensión y rechazo por parte del público tucumano, habituado a un teatro tradicional y recién al llegar los jurados especializados de la Fiesta habrán visto ahí potencias propias de un *genio artístico*? Esta forma de comprender la innovación en los campos artísticos es bastante usual y se traslada esquemáticamente de un sitio a otro, tomando como modelo de innovación a los poetas decadentistas franceses de finales del siglo XIX, que incitaban a los artistas a *épater le bourgeois*, molestar al burgués. Al contrario, precisamente sus elementos disruptivos, según cuentan los protagonistas de los elencos de las obras premiadas, eran recibidos positivamente por el público, incluso antes de ser reconocidos por la Fiesta. En ese sentido, la idea de innovación estética como procedimiento inédito nunca antes realizado que cambia el lenguaje teatral no es adecuada en absoluto. Por el contrario, se trata de procedimientos contingentes con efectos situados que daban aire y abrían el juego a la experimentación de nuevas posibilidades, sobre todo en el público *prosumidor* – productor y consumidor de teatro – del campo de producción restringida.

Las Estéticas Excluidas de la Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán

Una interpretación inmediata y optimista del evento evidencia la habilitación de los sectores subalternos del teatro, como son los jóvenes, a empoderarse y jerarquizarse progresivamente en la actividad gracias a esa instancia de premiación. Sin embargo, al otorgarles preponderancia a ciertas corrientes estéticas, se dejan de lado otras tradiciones y prácticas teatrales que tienen un lugar marginal en el evento. En algunos casos, esas puestas ni siquiera alcanzan la posibilidad de participar en el certamen, ya que no ingresan en la preselección de quince obras realizada por un jurado. A su vez, a algunas estéticas no seleccionadas por la Fiesta Provincial se les otorga un lugar *normalizado* (Foucault, 2010) en el concierto total de las estéticas teatrales. A continuación, se delimitan tres corrientes o tradiciones jamás seleccionadas entre las obras ganadoras: el realismo, el teatro de la crueldad y el humor popular.

La Tradición Realista

El teatro independiente en Argentina nace de la mano de la tradición realista, que entiende que la tarea de la obra es comunicar una idea en función de la cual pasan a un segundo plano todos los demás trazos plásticos, actorales o de puesta. Se trata de un mensaje cargado de potencia crítica inspirada en el ideal de izquierda que, desde sus inicios, acompaña la producción teatral independiente (Mauro, 2011a). La ponderación de una tesis y la relación pedagógica con el espectador fueron elementos intensamente criticados por las generaciones de teatristas desde la década de los años 1980 en adelante, desde posiciones muy disímiles. Mientras, por ejemplo, el director porteño Ricardo Bartís (2003) sugiere que el potencial crítico del teatro no está en la idea previa sino en la actuación misma, para Javier Daulte (2011, s. p.), por ejemplo, “el teatro tiene que ser inservible” para ser verdaderamente libre y poderoso. Es decir, la erosión del imperativo crítico realista del mensaje proviene de corrientes muy variadas y acompaña desde hace tiempo las inflexiones estéticas del teatro en Argentina.

Sin embargo, bajo ningún punto de vista se trata de una tradición abandonada. El método de las acciones físicas de Stanislavsky tiene un lugar importante en la carrera de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad

Nacional de Tucumán. Es justamente en esos términos que las obras de teatro posdramático (Mauro, 2013) realizadas por alumnos universitarios generan un quiebre con relación a la tradición heredada. Si bien no es esa la única corriente estética que circula en la facultad, es la hegemónica. Así, la Fiesta Provincial del Teatro permite suspender la hegemonía realista universitaria en una experiencia de premiación que discute con las calificaciones que los profesores de actuación otorgan a sus alumnos.

Williams (2009, p. 153) advierte correctamente que la tradición no es una pieza inerte, sino que conforma una “fuerza activamente configurativa” del proceso cultural, puesto que “en la práctica es la expresión más evidente de las presiones y límites dominantes y hegemónicos”. Por ello, la tradición del teatro realista debe entenderse menos como un lenguaje formal que como una serie de prácticas y experiencias permanentes, una actividad en alguna de cuyas instancias los teatrístas neófitos deben involucrarse ya sea como espectadores, como estudiantes, como actores o actrices dirigidos bajo ese signo.

La práctica actoral en la tradición realista está anclada en el sistema stanislavskiano, donde el Yo Actoral se posiciona en la escena sobre la base de la convicción de su papel esclarecedor en el hecho teatral, donde todo signo exterior es expresión de un contenido interior (Mauro, 2011b). De este modo, esa tradición propició en la historia del teatro argentino una ética para juzgar la actuación en detrimento de las dimensiones estética y profesional, priorizando el imperativo de representación del texto dramático, desdénando las gestualidades de la actuación popular o de la actuación de vanguardia construidas según poéticas no ligadas a sentidos autorales previos (Mauro, 2011b). De más está decir que la técnica de actuación realista no es la más permeable a que los propios actores introduzcan elementos novedosos de su poética personal.

Al echar una mirada sobre los programas de mano de las obras realistas del teatro tucumano contemporáneas a las que fueron analizadas en el apartado anterior y compararlos con los programas de estas últimas, las diferencias saltan a la vista. En primer lugar, en los programas de las obras realistas, el autor-dramaturgo tiene un lugar jerarquizado y se ofrece su biografía. Las imágenes del programa son fotografías de la obra, es decir, el trabajo plástico mantiene una relación de representación directa con la puesta. En todos

los casos, se consigna la relación unívoca entre actor/actriz y personaje representado. Por último, en muchos casos el programa presenta un breve texto explicando la intención, el sentido o las connotaciones políticas de la obra.

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

El Teatro de la Crueldad de Manojó de calles

La exclusión del teatro de la crueldad es un caso bastante más acotado, referido en particular al grupo *Manojó de Calles*, fundado en 1993 por Verónica Pérez Luna. Se trata de una compañía experimental que se hizo conocida por sus intervenciones en espacios públicos. En paralelo, sus integrantes comenzaron a producir obras de teatro inspiradas en el teatro de la crueldad de Antonin Artaud, con cuerpos desnudos, sufrimiento físico, lenguaje no referencial y relatos no lineales ni realistas. En muchos casos, sus obras trabajan con la sensorialidad del espectador: los cuerpos se acercaban y caminaban entre el público, el cual muchas veces debía mantenerse de pie durante toda la función; en ocasiones, se les ofrecía comida; o se les dirigía directamente la palabra invitándolos a participar de la escena. Varios teatristas tucumanos que comenzaron su actividad en los años 2000 destacan las obras de *Manojó* entre las más emblemáticas de su trayectoria como espectadores:

Manojó de Calles me gustaba mucho. Yo iba a ver sus obras y no podía creer lo que estaba viendo, es algo que yo jamás haría, pero a la vez me generaba muchas preguntas, me movilizaba bastante [...]. Su clásico *Fiesta 5*, alta obra. Y después ¿...? ¿*Qué será?* fue muy controversial. Estaban en bolas todo el tiempo, no sé... los de-

dos adentro de la concha de la actriz, el público muy cerca, mucha exposición. Rompían el límite entre lo que era teatro y lo que no era, porque en el momento que vos ves eso, te salís un poco... y querés ver, pero a la vez no querés ver...

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

Manojo siempre me pareció un grupo maravilloso y siempre quise actuar con ellos en algún momento.

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

Sin embargo, a pesar de la extensa trayectoria y la relevancia de *Manojo de Calles* entre los miembros de la comunidad teatral tucumana, el grupo jamás fue seleccionado por la Fiesta Provincial del Teatro para participar de otras instancias. El contraste entre el reconocimiento de la comunidad teatral local y su exclusión de la selección oficial impulsa a indagar, entonces, cuáles son los criterios y lógicas de la premiación.

Esas exclusiones no fueron gratuitas. En el año 2013, *Manojo de Calles* se manifestó públicamente contra la Fiesta Provincial. Publicados los nombres de las dos obras seleccionadas, Pérez Luna dio una nota para el diario local donde, en un espacio de media página, le exigía al jurado de la Fiesta que explicitara los criterios con los que había seleccionado las obras ganadoras. Ese año, la directora había presentado *6 (SEIS)*, una obra con grandes tramos de improvisación de tres hombres y tres mujeres completamente desnudos. Como todos los años, el jurado eligió dos obras ganadoras para asistir a las Fiestas Regional y Nacional y cuatro obras suplentes, entre las cuales estaba *6 (SEIS)*. Sin embargo, nuevamente la obra de *Manojo* no era seleccionada para representar a Tucumán fuera de la provincia. En esa ocasión, en el muro de Facebook del grupo, se realizó la siguiente publicación:

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.

En el 2013, además, Pérez Luna publicaba su libro *Experimento Manojo. Veinte años de Manojo de calles*, con un prólogo escrito por el crítico José Luis Valenzuela, quien, de forma permanente, se desempeña como jurado

de Fiestas y proyectos del INT. Ciertamente, este libro era un mojón importante en la trayectoria del grupo, el cual ameritaba finalmente alcanzar el ansiado galardón.

Por otro lado, aunque *Manojo* no hubiera ganado las Fiestas Provinciales, entre los eventos programados de las Fiestas Nacionales 2014 y 2015 figuraba la presentación de su libro. Si bien sus obras no son reconocidas por los jurados, Pérez Luna lograba ubicarse en el evento de mayor visibilidad nacional en dos ocasiones. En la Fiesta Nacional 2015, el prologuista del libro, José Luis Valenzuela, encabezaba la presentación¹ junto a Pérez Luna, César Romero – exintegrante de *Manojo* – y Sandra Pérez Luna, hermana de Verónica e integrante del grupo. Valenzuela (JLV) dio apertura a la mesa panel dirigiéndose a Verónica Pérez Luna (VPL) de un modo, como mínimo, desafiante:

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

VPL: No, nunca, jamás...

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

El brevísimo y urticante puntapié inicial condensa la línea argumental que tomará Valenzuela en toda la presentación: subrayar la distancia entre la importancia del teatro de *Manojo de Calles* y su ausencia permanente en los elencos seleccionados. Por otro lado, el uso del *se* impersonal en la frase “no se ve el trabajo de Verónica” diluye su responsabilidad crucial en la asignación de reconocimientos por parte del INT. Valenzuela continúa la presentación contando cómo conoció el teatro de *Manojo de Calles*:

Yo conocí a Verónica en el '93, cuando ella empezaba con el grupo [...] Ellos mostraron en el cabildo de Córdoba *Antígona Vélez* y a mí me fascinó. Me pareció una revelación en sí inolvidable. Me acuerdo la fruta, los fluidos, los jugos, todo lo sensorial que tenía esa puesta, sobre un texto que uno lo considera duro, ¿no? *Antígona Vélez*, de Marechal. Y, por equivocación, el grupo con el que yo estaba en ese momento, ganamos la bienal y yo estaba seguro de que tenía que ir *Antígona Vélez*, pero por eso me preguntaba en el comienzo si habían sido seleccionados alguna

vez para la Fiesta Nacional, *Manojo*. Y creo que da qué pensar esa omisión... esa omisión... estentórea, se podría decir, porque creo que... de esta recorrida laboral que yo suelo hacer en todo el país haciendo devoluciones o, a veces, en el trabajo desagradable de jurado y demás, me doy cuenta la cantidad de invisibilidades que hay, que realmente son lo que va nutriendo todo lo demás [...] me da la sensación de que hay un teatro subterráneo que circula, que nutre y que a veces de casualidad o a veces eventualmente aparece en los lugares de visibilidad más convencionales, más acordados. Bueno, yo traté de pagar esa culpa del '93 siempre con Verónica.

Para explicar por qué la obra de *Manojo* nunca fue seleccionada, una primera hipótesis que se puede manejar es la de que las premiaciones del Estado están orientadas a *normalizar* las prácticas teatrales. Foucault entiende por normalización el procedimiento por el cual el poder, si bien obliga a la homogeneidad, produce individualizaciones al permitir desviaciones, fija especialidades y hace que las diferencias se tornen productivas a los fines del sistema (2010). Al preguntar sobre qué tipos de obras gana en la Fiesta, un teatrista tucumano reflexiona:

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

Según esta explicación, el Estado crearía un certamen, una situación de equidad donde todas las obras competirían por igual, pero, luego, seleccionaría aquella que mayor *productividad* le aporta: en este caso, una obra amable, concesiva y a bajos precios. El INT no permite que el grupo realice funciones en las vidrieras de las Fiestas Regional y Nacional, adonde llegan espectadores neófitos, pero le asigna un lugar especial para presentar su libro, objeto que de por sí marca la estabilidad y la consagración. La obra de *Manojo de Calles* adquirió tal relevancia entre los teatristas que los eventos organizados por el INT no pueden dejarlo de lado, motivo por el cual, en algunas Fiestas se les ha otorgado una mención por sus aportes al *teatro experimental*.

Es cierto que lo que se entiende por experimentación ha cambiado entre los años 1990 y 2000. Al respecto, un joven actor tucumano realiza la siguiente reflexión sobre el grupo:

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

– ¿Confiado en eso?

– No sé si confiado... ¡Pero claramente los conmueve, los apasiona! Si no, ¿para qué lo hacen? Yo no entiendo, me parece que tiene que ver con su personalidad. Les siguen conmoviendo esos cuerpos... Todos hemos visto una obra de *Manojo*, ya todos hemos visto ese estilo, ya está. No nos sorprende...

Este testimonio da cuenta de que la técnica de experimentación de *Manojo de Calles* supone la construcción de una escuela donde las obras forman una totalidad estética homogénea y coherente representativa de una serie de preceptos. En cambio, el joven actor señala que, en su caso, la experimentación estética implica vuelcos abruptos permanentes. A su vez, en su mirada, la experimentación teatral no tiene que ver con la ruptura inmediata de los estándares de la vida social – desnudos, violentar el cuerpo de los actores y actrices, quebrar directamente la cuarta pared –, sino con el cultivo constante de la búsqueda misma, donde importa el cambio y el desconcierto. Por ejemplo, en el año 2017, la obra ganadora de la Fiesta Provincial del Teatro indaga en líneas de actuación naturalistas, lo cual, quizás en esa coyuntura espacio-temporal, haya sido una novedad y, probablemente, de acá a un tiempo no lo sea más.

El Humor Popular

Ya en los comienzos del teatro occidental en el mundo griego, la comedia era considerada un género menor con relación a la tragedia. Mientras, en la primera, los protagonistas eran plebeyos y esclavos, la tragedia desplegaba debates morales profundos encarnados en dioses, semidioses y personajes aristocráticos. Dos mil años después, uno de los grandes antagonistas del teatro independiente porteño en sus albores fue el teatro comercial, sobre todo la figura del capo cómico cabeza de compañía.

Pueden considerarse de humor popular los espectáculos protagonizados por humoristas, que, en muchos casos, utilizan técnicas similares a las del *stand up* norteamericano, sin construir una narración ficcional. Por varios motivos, este tipo de teatro muchas veces no cuenta con un formato compatible con los requisitos de inscripción que exige el INT para las Fiestas. En primer lugar, consignar una dramaturgia no sería adecuado, ya que, en algunos casos, los textos emergen más de la situación que de un libreto. La frontalidad con la que actúan los humoristas pone en problemas la idea de cuarta pared con que una obra contaría una historia. A su vez, en los espectáculos inspirados en el *stand up*, los actores no representan personajes, sino que *son ellos mismos* y esto, justamente, es lo que constituye el elemento determinante de la estética del humor. A la vez, no hay una figura equiparable a la del director del teatro de arte.

A diferencia de prácticamente todas las obras nombradas anteriormente, este tipo de teatro alcanza en muchos casos un público masivo, ya que sus figuras salen en televisión y llenan salas con cientos de personas. En términos de espectadores, quizás el teatro de humor esté en las antípodas del teatro de la crueldad de *Manojo de Calles*, pensado en muchos casos para perturbar al espectador y dirigido a un público que se interesa por la experimentación estética en el escenario. Justamente, el carácter masivo del teatro comúnmente es entendido en el teatro independiente como un signo de poca calidad estética. Por último, cabe señalar que para el teatro de humor existen otros circuitos ligados al teatro comercial, como los Premios Carlos, entregados en la temporada artística en Carlos Paz.

Conclusiones

La Fiesta Provincial del Teatro es un evento que les permite a los jóvenes teatristas ganar legitimidad cultural en el campo de la producción restringida. Se trata del sector que tiene menos herramientas de visibilidad, motivo por el cual la Fiesta es una oportunidad inestimable para competir con otras figuras y tradiciones más afianzadas. De este modo, la Fiesta Provincial, como política del Estado nacional, produce un escenario donde las jerarquías locales – directores de larga trayectoria, docentes universitarios, directores de sala, dirigentes del sindicato de actores – son puestas en suspenso al competir en un evento donde se seleccionan a los más jóvenes. Si

bien esas jerarquías no son subvertidas del todo, se habilita una instancia que eventualmente podrá ser utilizada por los ganadores.

Así, el Estado, habitualmente acusado de inmiscuirse espuriamente en la autonomía del arte, abre una instancia donde reconoce figuras emergentes y, al mismo tiempo, neutraliza momentáneamente las jerarquías del campo artístico local. A su vez, el Estado nacional se constituye en agente globalizador dentro del territorio provincial, no sólo porque envía las obras seleccionadas a las Fiestas Regional y Nacional, sino porque trae al territorio provincial jurados de otros sitios del país, poniendo en juego valores que exceden los límites provinciales. De ese modo, el Estado posibilita un tipo de circulación transprovincial al que el teatro independiente, por sí solo, no puede acceder.

Al mismo tiempo, la Fiesta Provincial del Teatro reproduce cánones típicos del teatro independiente argentino. El desdén por el humor y la separación en dos circuitos – teatro de arte, teatro popular – son elementos fortalecidos por la Fiesta Provincial del Teatro. Por su parte, el realismo es desdeñado a pesar de que, en Tucumán, mucha producción se inscribe en esa tradición, lo cual lleva a preguntarse si dicha decisión proviene más de la mirada porteña de progresivo descarte del realismo, desde los años 1980 en adelante, que de los deseos y gustos propios de los teatristas tucumanos. Por último, la experiencia de *Manojo de Calles* en la Fiesta constituye un caso emblemático que pone de manifiesto que los impulsos del INT por potenciar la diversidad teatral tienen límites por tratarse de un organismo del Estado que gestiona una teatralidad visible para grandes públicos. De todos modos, cabe la posibilidad de que la exclusión de *Manojo de Calles* se deba a que su experimentación sea más cercana a la de los años 1980 y 1990, siendo prioritaria la construcción de escuela.

Señalar la exclusión de esas estéticas no implica de ningún modo la pretensión de que éstas sean eventualmente reconocidas por la Fiesta Provincial ni de que el evento les garantice un cupo mínimo a una generación o un tipo de obra, ya que eso sería un simple modo de *normalizar* las producciones otorgando premios no por su calidad estética, sino por una diferencia cultural. Por el contrario, el objetivo de indicar esas exclusiones es puntualizar enfáticamente que las estéticas no ganan las batallas por el prestigio derivado de sus propias virtudes, sino en función de engranajes mayores ligados

a las lógicas de legitimación de un campo que es imprescindible comprender. Los datos recogidos permitieron delimitar tres géneros, mas no es posible concluir que sean los únicos y que nuevas indagaciones no permitan acaso precisar un arco mayor de estéticas no seleccionadas.

De todos modos, también es importante no reducir las prácticas de evaluación artística a puras acciones de reproducción de la estructura social y matizar la comprensión de los jurados como centros de dominación. Investigaciones empíricas han demostrado que los jurados movilizan en sus evaluaciones emociones, intereses de aportar al conocimiento de un campo, así como *self-concepts*, es decir, imágenes que los evaluadores tienen de sí mismos y monitorean para proyectar en su práctica (Beljean; Chong; Lamont, 2016). Por su parte, en su estudio sobre jurados de festivales de cine documental, De Valck y Soeteman (2010) sugieren que los jurados no son usinas desde donde se digita el valor, sino que el premio es un espacio que refrenda un código estético construido previamente por otros canales.

Por ello, no es posible declarar a secas la intención del Estado de premiar un tipo de teatro, ni tampoco que sus efectos sean unilaterales. Sin embargo, eso no desacredita que existan tendencias evidentes hacia ciertas estéticas. Si bien no es posible establecer relaciones de homología entre la conformación del Estado argentino de los últimos veinte años y las estéticas que prioriza el Instituto Nacional del Teatro, ciertamente, con el correr de los años, éste ha ganado poder en el control de las Fiestas Provinciales, sobre todo en lo que atañe a la selección de jurados, en desmedro de la participación que antes tenían otros actores sociales, como las Direcciones provinciales de Cultura y los elencos (Salas Tonello, 2017). De ese modo, el Estado y el teatro independiente no funcionarían como campos autónomos, sino como *ecologías interconectadas* (Abbott, 2005) donde existen flujos permanentes y figuras bisagra entre el Estado y el mundo profesional de teatristas. En este caso, el INT parece estar integrado, desde los inicios de los años 2000 – y quizás desde su propia formación en 1997 –, por un sector del campo teatral independiente que prioriza la estética posdramática. Este carácter, según los datos recogidos, no parece haber cambiado sustantivamente con la asunción de Mauricio Macri en la presidencia de Argentina en 2015. A pesar de pertenecer a un sector político opuesto al peronista, el

INT no parece haber alterado sus políticas de premiación o selección de jurados.

En los estudios sobre el teatro, los premios se nombran usualmente al recorrer la trayectoria de una figura célebre, pero no es habitual que se transformen por sí mismos en objeto de estudio. Las premiaciones son una instancia privilegiada para observar las formas más primarias con que se organizan las relaciones de poder en un campo. En primer lugar, por ser un evento con una duración estipulada, discursos y decisiones públicas, su observación es sencilla para el investigador. Por otro lado, los festivales de teatro despliegan discursos sobre sí mismos, se exhiben ante la comunidad, muestran las credenciales de sus jurados, todo lo cual construye un modo de instalarse en el campo, presentándose como legítimo o democrático, y ocultando, a su vez, otras tramas de poder determinantes de su propia organización (Salas Tonello, 2017). En ese sentido, los estudios semióticos orientados a subrayar la calidad estética de una producción no dan cuenta de las relaciones reales en las que las obras surgen, son vistas, adquieren o pierden valor. Por ello, uno de los objetivos de este artículo es también realizar una invitación a quienes estudiamos las prácticas artísticas a investigar las prácticas de premiación en todas sus dimensiones.

Nota

- ¹ La presentación del libro *Experimento Manojó* en la Fiesta Nacional del Teatro de Salta (2015) se reconstruye mediante una filmación realizada por el grupo *Teatro al Manubrio*.

Referencias

- ABBOTT, Andrew. Linked Ecologies: States and Universities as Environments for Professions. **Sociological Theory**, United States, v. 23, n. 3, p. 245-274, Sept. 2005.
- ARGENTINA. **Ley Nacional de Teatro N° 24.800. Sancionada el 19 de marzo de 1997**. Buenos Aires, 1997.
- BARTÍS, Ricardo. **Cancha con Niebla**. Teatro perdido: fragmentos. Buenos Aires: Atuel, 2003.



BAYARDO, Rubens. Políticas Federales y Provinciales de Cultura en la Argentina: organización, financiamiento y desafíos. **O Público e o Privado**, Fortaleza n. 9, p. 69-81, jan./jun. 2007.

BELJEAN, Stefan; CHONG, Philippa; LAMONT, Michèle. A post-Bourdieuian sociology of valuation and evaluation for the field of cultural production. In: HANQUINET, Laurie; SAVAGE, Mike (Ed.). **Routledge International Handbook of the Sociology of Art and Culture**. Abingdon-on-Thames: Routledge, 2016. P. 38-48.

BOURDIEU, Pierre. Algunas propiedades de los campos. In: BOURDIEU, Pierre. **Sociología y Cultura**. México: Grijalbo, 1990. P. 135-141.

BOURDIEU, Pierre. **Las Reglas del Arte**. Génesis y estructura del campo literario. Barcelona: Anagrama, 1995.

BOURDIEU, Pierre. El mercado de los bienes simbólicos. In: BOURDIEU, Pierre. **El Sentido Social del Gusto**. Elementos para una sociología de la cultura. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.

DAULTE, Javier. El teatro tiene que ser inservible. Entrevista realizada por Diego Manso. **Revista Ñ**, Buenos Aires, 28 octubre 2011.

DE VALCK, Marijke; SOETEMAN, Mimi. 'And the winner is...' What happens behind the scenes of film festival competitions. **International Journal of Cultural Studies**, United States, v. 13, n. 3, p. 290-307, 2010.

DUBATTI, Jorge. **Cien Años de Teatro Argentino**. Desde 1910 hasta nuestros días. Buenos Aires: Biblos, 2012.

FOUCAULT, Michel. **Vigilar y Castigar**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.

FUKELMAN, María. Programa para la investigación del teatro independiente. In: FUKELMAN, María et al. **Teatro Independiente**. Historia y actualidad. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2017. P. 13-25.

HEINICH, Nathalie. **La Sociología del Arte**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

LAHIRE, Bernard. Campo, fuera de campo, contracampo. In: LAHIRE, Bernard. **El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

MAURO, Karina. Influencia del ideal de la izquierda "clásica" en el campo teatral porteño de la primera mitad del siglo XX. In: JORNADAS INTERESCUELAS DEPARTAMENTOS DE HISTORIA, 13, 2011, San Fernando del Valle de Catamarca. **Anais...** Fernando del Valle de Catamarca, 2011a.



MAURO, Karina. **La Técnica de Actuación en Buenos Aires**. Elementos para un Modelo de Análisis de la Actuación Teatral a partir del caso porteño. Tesis (Doctorado) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2011b.

MAURO, Karina. La actuación en el teatro Posdramático Argentino. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 669-692, Sept./Dic. 2013.

SALAS TONELLO, Pablo. La construcción de legitimidad del jurado en un festival oficial de teatro. **Revista Chakiñán**, Ecuador, n. 1, p. 57-67, 2017.

SÁNCHEZ, Sandra. Los géneros efímeros: el caso del programa de mano. **Letras. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada**, Buenos Aires, año 4, n. 9, 2013.

SINCA. Sistema de Información Cultural de la Argentina. **Hacer la cuenta**. La gestión cultural pública de la Argentina a través del presupuesto, la estructura institucional y la infraestructura. Argentina, 2010.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo y Literatura**. Buenos Aires: Las cuarenta, 2009.

Pablo Salas Tonello es profesor en Letras por la Universidad Nacional de Tucumán (2014). Magíster en Sociología de la Cultura y el Análisis Cultural y becario doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) en Sociología en el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín. Integra el proyecto *Consumos culturales, identidades políticas y hábitos informativos*.

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

E-mail: salaspablo2016@gmail.com

Este texto original, revisado por Adriana Carina Camacho Álvarez, también se encuentra publicado en inglés en este número del periódico.

Recibido el 1º febrero 2018

Aceptado el 02 julio 2018

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.