

El Estado como agente de reconocimiento artístico: sociología de un premio oficial dirigido al teatro independiente

Pablo Salas Tonello

salaspablo2016@gmail.com

(IDAES-UNSAM-CONICET)

Marisol Facuse (2010) ha llamado la atención sobre el escaso desarrollo de la sociología del arte en América Latina, frente a la teoría crítica y los estudios culturales, por ejemplo, disciplinas que se han encargado de investigar las prácticas artísticas, en detrimento de las ciencias sociales. De este modo, no es habitual encontrar investigaciones sociológicas sobre prácticas de reconocimiento y consagración en un campo artístico en el ámbito local. En esta ponencia indagaremos cuáles es esta pregunta fundamental de la sociología del arte a partir de un caso particular, la Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán, una política pública destinada a premiar el teatro independiente en todo el país. Es de esperar que el análisis realizado aquí sirva de modelo prospectivo para imaginar estudios similares en otros territorios y otros ámbitos artísticos de nuestro país.

Este trabajo fue producto de mi investigación de tesis de Maestría en Sociología de la Cultura en el IDAES-UNSAM, la cual está finalizada y próxima a ser defendida. Actualmente, estoy comenzando mi investigación doctoral donde me enfoco sobre todo en las prácticas y técnicas de evaluación de los jurados de teatro, así como los efectos consagratorios de las Fiestas Provinciales y la asignación de presupuestos mediante proyectos llevada a cabo por el Instituto Nacional del Teatro (INT), ya no sólo en la provincia de Tucumán, sino en todo el territorio nacional. Por este motivo, la exposición que realizaré en esta ponencia organiza una serie de premisas con las cuales estoy proyectando actualmente mi investigación doctoral. En primer lugar, explicaré la orientación generacional y estética de los reconocimientos de la Fiesta Provincial del Teatro. Luego, puntualizaré tres corrientes estéticas habitualmente descartadas en esta instancia. Por último, me detendré a analizar cómo son presentados y exhibidos los jurados de la Fiesta en función de mostrar al evento como una instancia legítima de validación.

En marzo de 1997, luego de varios años en que los teatristas se organizaron para pedir una Ley de fomento y protección de su actividad, se sancionó la Ley Nacional del Teatro (Ley N° 24.800). Con ella, se creó el Instituto Nacional del Teatro, organismo promotor de la actividad teatral y autoridad de aplicación de la ley. Entre las funciones principales del INT, señaladas en el Artículo 14, se destaca el impulso de la actividad teatral “favoreciendo su más alta calidad”, así como el fomento de “las actividades teatrales a través de la organización de concursos, certámenes, muestras y festivales; el otorgamiento de premios, distinciones, estímulos y reconocimientos especiales”. Así, la Ley señalaba que las funciones del INT no se limitarían a la inyección de dinero y el mero otorgamiento de subsidios, sino que introducía de forma explícita la evaluación artística como tarea prioritaria, constituyéndose el Instituto como el garante estatal de que el teatro argentino alcance “su más alta calidad”. En síntesis, la Ley dejaba entrever en la declaración de sus funciones que estos concursos y certámenes serían las vías de detección y certificación de la calidad del trabajo artístico.

De este modo, una de las políticas principales del INT desde su creación fue la organización de las Fiestas Provinciales, Regionales y Nacionales del Teatro. La Fiesta Provincial del Teatro es un evento anual que surgió a finales de la década del '80 en algunas provincias del país, como Santa Fe, Córdoba y Tucumán. Se trataba de un encuentro organizado por los teatristas independientes con un aporte económico de las direcciones de cultura locales en el cual se presentaban las obras de ese ciclo anual y se elegían dos ganadoras que participarían luego de una Fiesta Regional y de la instancia Nacional. Al parecer, estos eventos permitían la conexión entre teatristas de diferentes provincias sin la mediación de las figuras del teatro porteño, probablemente la forma más habitual de intercambio en un territorio donde la Ciudad de Buenos Aires ocupa un lugar central en los flujos de la producción cultural del país.

Con la sanción de la Ley Nacional del Teatro, la realización de las Fiestas Provinciales, antes supeditada a la coordinación y disponibilidad de los teatristas locales, pasa a ser una política regular del INT. Esto trajo consecuencias notorias que modificaron algunas características del evento. En primer lugar, las Fiestas Provinciales comienzan a realizarse en todos los distritos del país, incluso en la Ciudad de Buenos Aires, sin importar la cantidad de compañías y obras estrenadas anualmente de cada provincia. Tampoco el evento debía ser garantizado por las direcciones provinciales de cultura, un rasgo no menor para el territorio argentino, donde existen diferencias enormes entre lo que los presupuestos provinciales de cada punto del país destinan a las

direcciones de cultura locales, siendo CABA quien históricamente tiene un presupuesto mayor¹ (Bayardo, 2008). Por este motivo, la implementación de una política cultural desde el Estado Nacional propiciaba así un escenario de igualdad, por un lado, y a su vez tendría efectos más notorios en lugares donde casi no había políticas provinciales de cultura.

En este marco, con el correr de los años, las Fiestas Provinciales del Teatro han ganado un lugar central en la actividad teatral de las provincias, en primer lugar, porque los elencos no disponen de otras instancias de reconocimiento. A diferencia de artes como el cine o la literatura, donde es sencillo trasladar las obras de un sitio a otro para participar de un concurso, las condiciones de co-presencia de la actividad teatral provocan que las Fiestas Provinciales sean de las pocas instancias donde las obras pueden obtener un certificado de validación oficial, más allá del beneplácito del público. Con el traspaso de la organización de las Fiestas desde los teatristas locales y las direcciones provinciales de cultura hacia el INT, se centralizaron algunas prácticas y criterios del evento alrededor de esta institución, mientras otras quedaron bajo la decisión de cada provincia.

La orientación generacional de las premiaciones

Habitualmente las prácticas de premiación suscitan la pregunta de si existe una regla sobre cómo se administran y distribuyen los premios, para lo cual resulta útil trazar un análisis diacrónico del festival que aquí estudiamos, en este caso, entre los años 2002 y 2017. Consideraremos el elemento generacional, es decir, la edad de los artistas al recibir el reconocimiento, a que se trata de un factor clave en las prácticas. Como los reconocimientos son asignados a obras, constituidas por un elenco, no es simple ni automático medir las edades de los participantes a que hay superposiciones en un mismo grupo. En este caso, atenderemos de forma cualitativa al vínculo director-elenco.

En términos generales, es habitual que en las compañías el director pertenezca a una generación anterior a la de sus actores. En estos casos, las obras son dirigidas por un maestro de actores y los alumnos son quienes actúan, o el director es una figura

1 Según los datos del SINCA (Sistema de Información Cultural de la Argentina) (2010: 17), mientras en el año 2007 las secretarías de cultura de San Luis o de Ciudad Autónoma de Buenos Aires ejecutaban un presupuesto por habitante que rondaba los 115\$ anuales, en Formosa, Misiones o San Juan este presupuesto no superaba los \$5.

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

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

1. Compañías jóvenes:

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

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

2. Compañías adultas

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

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

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

El rasgo central que pretende mostrar esta clasificación es que la relación entre director y actor cobra distintas modalidades según las edades y trayectorias de quienes ocupen estos roles. Al ser necesariamente una relación de poder, en la medida que al director se le asigna un rol organizador y de decisión, mientras en algunas compañías las trayectorias del director y sus actores son bastante asimétricas y le permiten al director basar allí su legitimidad en la dirección, en las compañías integradas por personas de edades similares, con trayectorias todas cercanas al punto cero, las negociaciones adquieren otro carácter. Por este motivo, la clasificación por edades trasciende el enfoque puramente cuantitativo ya que supone calidades distintas de organización interna de las compañías. Más allá de esta distinción, los grupos **a)** y **b)** ostentan una cercanía marcada en cuanto al vínculo director-actores, por un lado, así como cierta precariedad institucional en términos de su posición en el campo.

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

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

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

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

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

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

La orientación estética de las premiaciones

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

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

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

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

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

Por el contrario, entre las obras premiadas por la Fiesta, encontramos variadas inflexiones a las convenciones habituales del programa de mano que vale la pena señalar. El programa de la obra *¿Qué pasa con Roberto?* (2006), en vez de papel fotográfico o impresiones a color, tenía un soporte muy común, a saber, una fotocopia en blanco y negro de una hoja tamaño A4 doblada al medio. En la segunda página, el espectador se encontraba con la siguiente propuesta: “Juegue y gane. Rellene las líneas punteadas con los apellidos de los personajes de los retratos”. A continuación, había nueve cuadrados con signos de pregunta y, debajo de cada uno, una línea punteada. La consigna terminaba de comprenderse dentro de la sala, donde el personaje principal era un coleccionista de fotografías de ‘Robertos’ famosos y tenía nueve retratos colgados en la pared. Al salir, el espectador debía apresurarse a anotar los personajes correspondientes en cada cuadrado: Arlt, Sandro, Roberto Carlos, Giordano, Gómez Bolaños. En otro caso, el programa de la obra *Acerca de la estrategia...* (2005) era un pequeño barco de papel de origami con poesía de Fernando Pessoa, en cuya obra se basaba la puesta. Aquí, el programa de mano pretende ser en sí mismo un objeto artístico o lúdico, poniendo en segundo plano los datos técnicos de la puesta. Siguiendo a Sánchez (2013), el trabajo creativo sobre el programa de mano pone en suspenso tanto su carácter efímero como epitextual, dotándolo de una singularidad que trasciende la experiencia misma de la obra o de la función más inmediata de consultar información sobre ella, invitando al espectador a conservarlo una vez terminada la función.

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

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

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

La vanguardia enfrenta y dice algo sobre una característica de la literatura que a menudo no se percibe con nitidez. No hay, en la literatura, ningún lugar de poder desde el que se pueda establecer el valor. La literatura es una sociedad sin Estado. (...) Por más que (un libro) se institucionalice, se premie, se constituya en un canon indiscutible, nadie puede imponer ese valor (...) El carácter inestable del valor es, entonces, un asunto de discusión muy intenso en la relectura de la historia literaria y en el establecimiento de las relaciones de las fuerzas en el presente. (Piglia, 2016: 57)

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

¿Estos procedimientos novedosos generaron incomodidad, incompreensión y rechazo por parte del público tucumano, habituadas a un teatro tradicional, y sólo al llegar estos jurados especializados vieron ahí potencias propias de un “genio artístico”? Esta forma de comprender la innovación en los campos artísticos es bastante usual y se traslada esquemáticamente de un sitio a otro, tomando como modelo de innovación a los poetas decadentistas franceses de finales del siglo XIX que incitaban a los artistas a *épater le bourgeois*, molestar al burgués. Por el contrario, precisamente las rupturas con las convenciones, según cuentan los protagonistas de estos elencos, eran recibidas positivamente por el público, incluso antes del reconocimiento de la Fiesta. En este sentido, la idea de innovación estética como procedimiento inédito nunca antes realizado que cambia el lenguaje teatral no es adecuada en absoluto. Por el contrario, se trata de procedimientos con efectos más contextuales y contingentes que abrían el juego a nuevas posibilidades.

Al mismo tiempo, mediante el análisis de las obras premiadas y las participantes fue posible vislumbrar algunos tipos de trabajos a los que jamás se les asignan premios: el teatro de la crueldad, el realismo y el teatro de humor. Se trata de tres tipos de estéticas teatrales distintas del teatro posdramático que caracterizábamos antes. Por último, cabe mencionar también la ausencia de teatro del interior de Tucumán entre las obras premiadas.

La presentación de los jurados de la Fiesta Provincial del Teatro

Los certámenes artísticos comparten con los juegos deportivos el hecho de producir, al final del evento, un *ganador*. En general, los árbitros y jueces de un deporte inciden en el desarrollo del juego certificando o anulando puntos que están bastante más codificados que los factores que se evalúan en un festival artístico. Mientras que en un partido de fútbol todos los espectadores y jugadores saben reconocer y medir la cantidad

de goles que dictaminan quién es el ganador, en un festival artístico ni los artistas ni el público conoce bien cuáles son esos “goles”, es decir, no hay acuerdos ni tan explícitos ni tan sencillos para determinar quién será el ganador. De este modo, mientras en el partido de fútbol el árbitro se constituye en garante del cumplimiento de las reglas que jugadores y espectadores conocen, en un festival artístico los jurados no tienen un paquete de reglas claro al cual echar mano para mecanizar sus decisiones. Obviamente, esto no significa que el trabajo de los árbitros deportivos sea mecánico, sino que se pretende reflexionar sobre cómo funciona la lógica de la competencia y de producción de ganadores en un ámbito como el artístico, en el cual los objetos son poco homogéneos y las convenciones para definir su valor son inciertas y raramente acordadas explícitamente por sus actores (Lizé, 2015: 5-6).

Mientras algunos premios se orientan a *opacar* a sus jurados, es decir, no mostrar quiénes son -como los premios Oscars-, otros mantienen una política explícita de *exhibición* de los jurados como forma de otorgarse legitimidad. En estos términos, históricamente la Fiesta Provincial del Teatro ha negociado su legitimidad construyendo formas variadas de *exhibición* de los jurados. Cabe señalar que la necesaria co-presencia entre actores y público del teatro conduce a que los elencos puedan relevar fácilmente qué personas ligadas a la actividad asisten a las funciones, sobre todo en ciudades relativamente pequeñas como San Miguel de Tucumán. Por lo tanto, la presencia de los jurados en una función difícilmente pase sin que lo adviertan los artistas. Ahora bien, a lo largo de los años, la Fiesta Provincial exhibió a los miembros del jurado de distintas maneras, lo cual será analizado a continuación, recorriendo algunos programas de mano del evento entre los años 2004 y 2016, definiendo ciclos continuos y rupturas.

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

En los años subsiguientes, los programas de mano de la Fiesta dejan de especificar la extracción institucional o grupal de cada jurado. Por el contrario, en los años 2008, 2009 y 2010, se señala la provincia a la que pertenece cada jurado debajo de

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

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

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

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

a. Origen estamental del jurado

Este criterio remite a la organización de algunos cuerpos de gobierno, como los consejos universitarios nacionales, por ejemplo, cuya legitimidad estaría asentada en que se integran por los tres estamentos docente, no docente y estudiantil. En este caso,

se pone en consideración que cada estamento tiene intereses distintos, razón por la cual todos deberían estar representados. En el caso de la Fiesta Provincial del Teatro, la importancia de poner un representante del Estado nacional, uno provincial y un representante de los propios elencos se explica quizás por el momento histórico de comienzos de los 2000.

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

b. Origen geográfico del jurado.

Según verifiqué en las entrevistas, que el jurado *no* sea tucumano genera una expectativa positiva entre los participantes, ya que no existe figura del teatro tucumano que no sea más cercano con alguno y tenga un vínculo más frío –o de enemistad– con otro. Entonces, aun habiendo ligazones trans-provinciales, este factor parece tener peso en la credibilidad del premio. El origen no nativo del jurado serviría de garantía mínima de que no existan vínculos personales con los participantes. Al mismo tiempo, el criterio geográfico evidentemente se asienta sobre una igualación entre territorios y culturas, que implicaría que a diferente territorio, diferente cultura. De este modo, la terna de jurados se postula como una *configuración multicultural* que pone en juego la idea de que la diferencia provincial emite diferencias de criterios.

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

La transición hacia el tercer criterio supone desactivar a cada jurado como representación o sustituto de una entidad mayor, sea un estamento o una provincia. En este criterio, las decisiones de los jurados no podrían deducirse ni de la cultura de su provincia, ni de la entrega a los intereses de su estamento. El tercer criterio implica, a diferencia de los anteriores, la *individuación* rotunda de cada jurado. No es casual que la pulverización de los criterios estamental y provincial aparezca acompañada por la inclusión de fotografías de cada miembro de la terna.

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

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

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

Ahora bien, ciertamente las *diferencias* del mundo social no son propiedades inmanentes de un sujeto, sino que estas diferencias sólo se producen y cobran valor en contextos y según lógicas determinadas. Quien en Buenos Aires es tucumano, es latinoamericano en Europa y, en China, quizás sea visto como un occidental. No es necesario apelar a un constructivismo radical para advertir que las diferencias sólo emergen en contextos de interpelación donde la *producción* de dichas diferencias es significativa de acuerdo a las prácticas, saberes y técnicas en juego. Al analizar cómo se conforman año a año los jurados de la Fiesta Provincial, la heterogeneidad de los mismos es, en todo caso, una *producción de heterogeneidad* según prácticas y valores precisos que, al mismo tiempo que exhiben una diferencia, ocultan también una forma de homogeneidad. En este sentido, la diferencia entre estamentos, trayectorias de

formación o provincias de origen no subsana ciertas formas de homogeneidad que denotan algunas ausencias sumamente llamativas.

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

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

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

Por otro lado, entre los pocos teatristas *en actividad* que pueden desempeñarse como jurados, ser un director y, sobre todo, un dramaturgo, parece ser la condición privativa. De este modo, los mayores excluidos del grupo selecto de jurados son los actores y actrices de teatro, el grupo sin dudas más numeroso de la actividad. Los motivos de dicha ausencia pueden bosquejarse en los orígenes del teatro independiente. La estética realista con que aquél se funda se proponía comunicarle al público concepciones revolucionarias o progresivas en lo ideológico, y concebía al actor como

un mero ejecutor de las ideas elaboradas por el autor. En este sentido, la concepción del actor como un sujeto que no piensa es ciertamente muy extendida y poderosa en la actividad teatral y trasciende los límites del INT.

Al respecto, importantes figuras del ámbito teatral puntualizaron que las técnicas de formación actoral en Argentina sostuvieron sistemáticamente que los actores son meros intérpretes, cuerpos sensibles sin pensamiento, incapaces de desarrollar una poética sino a través de las figuras del dramaturgo o del director. Esta concepción ha sido ampliamente criticada por directores notables del teatro porteño como Alberto Ure o Ricardo Bartís. Por su parte, Karina Mauro (2006) señala que también en la crítica teatral existen serias dificultades para considerar y analizar el trabajo del actor como un artista autónomo. La focalización de la crítica en el texto dramático y en el sentido general de la puesta incluye a los personajes sólo en función de su materialidad en la escena, sin considerarlo como un artista que desembarca en la obra una poética propia y autónoma. Mauro (2010) observa que la crítica teatral periodística sólo resalta el trabajo actoral en términos del oficio acumulado de una figura, en términos de talento innato o maestría irracional, sin enfocar los elementos técnicos o jerarquizar la producción actoral como una poética personal *per se*. De este modo, tanto la crítica como la propia práctica teatral ubican a los actores y actrices en una jerarquía menor en la escala de los artistas de la escena.

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

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

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

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

Este panorama demuestra que la *composición* de los grupos evaluadores y especialistas es un rasgo central al momento de analizar cualquier tipo de competencia o concurso. En este sentido, si la sociología de la evaluación artística realiza aportes inestimables a la hora de explicar qué tareas llevan adelante los especialistas para mantener una “distancia crítica” a la hora de calificar una obra (Chong, 2013), o propone un modelo de los tipos de argumentos que esgrimen los jurados de un concurso para premiar o descalificar artistas (Misrahi, 2015), estos enfoques, no obstante, presentan un límite evidente: no indagan qué trayectorias tuvieron que realizar esos especialistas para haber arribado a las posiciones en las que se encuentran.

Así como se indaga en detalle el proceso de evaluación que realizan los especialistas, también es una tarea central de la sociología del arte indagar a qué evaluaciones se sometieron quienes luego serán evaluadores de un campo artístico. La pregunta por la construcción del valor no debe girar solamente en torno a las prácticas de *evaluación*, sino también a las políticas de *composición* de grupos especializados. En nuestro caso, sin realizar un estudio extenso sobre perfiles de jurados, es evidente que

las distancias entre cómo se exhiben los jurados y cómo se componen es un factor fundamental para comprender el vínculo de la Fiesta Provincial con sus participantes.

Conclusiones

El trabajo explicó cómo una premiación adquiere una orientación particular en cómo administra sus reconocimientos, en este caso según criterios generacionales y estéticos. Esto no implica la existencia de una intencionalidad particular, aunque sí de una primera pista para medir los efectos concretos que tiene un premio en una actividad artística. Se demostró que la Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán dirige sus reconocimientos sobre todo a compañías de teatro joven, con obras no realistas, caracterizadas por pertenecer al teatro pos-dramático. A su vez, el teatro de la crueldad, el realismo y el teatro de humor son estéticas jamás premiadas por el evento. Tampoco el teatro del interior de Tucumán ha recibido jamás un premio por parte de la Fiesta Provincial, a pesar de su creciente participación con el correr de los años.

De este modo, el festival permite poner momentáneamente en suspenso las jerarquías locales y crear una escena legitimada donde los artistas emergentes.

Por otra parte, se abordaron las estrategias con las que los jurados del festival fueron presentados desde el 2002 hasta la actualidad, utilizando tres tipos de criterios con el cual construir la heterogeneidad con que la terna buscaba ser legitimada: según el origen estamental, según el origen geográfico, según la trayectoria profesional.

Bibliografía

- Bayardo, Rubens (2008) “El maldito centralismo” en *Buenos Aires y las provincias: la República partida*. Edición especial. Buenos Aires, *Revista Ñ*, n° 257.
- Becker, Howard (1982) *Art Worlds*. University of California Press, Los Angeles.
- 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.
- English, James F. (2005) *The Economy of Prestige: Prizes, Awards and the Circulation of Cultural Value*. Harvard University Press.
- Facuse, Marisol (2010) “Sociología del arte y América Latina: notas para un encuentro posible *Revista Universum*, N° 25, Vol 1., Pp. 74-82.

- Lahire, Bernard (2005) “Presentación”, “Campo, fuera de campo, contracampo” en Lahire, Bernard, *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu. Deudas y críticas*. Siglo XXI, Buenos Aires.
 - *Ley Nacional de Teatro N° 24.800 (1997)*.
 - Lizé, Wenceslas (2015) “Présentation: trajectoires de consécration et transformations des champs artistiques” *Sociologie et sociétés*, vol. 47, n° 2, p. 5-16.
 - Mauro, Karina (2006) “El actor como autor”, *Telón de fondo*, Julio, N°3.
 - Mauro, Karina (2010) “El actor entre el oficio y la naturaleza: el léxico utilizado en la crítica a la Actuación a la luz de la Teoría de la Argumentación en la Lengua”, *Espéculo*, N° 46.
 - Misdrahi, 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.
 - Piglia, Ricardo (2016) *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Eterna Cadencia, Buenos Aires.
 - Sánchez, Sandra (2013) “Los géneros efímeros: el caso del programa de mano” *Letras. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada*. Año 4, N°9, Primer semestre, Bs As.
 - Sistema de Información Cultural de la Argentina (SINCA) (2010) *Hacer la cuenta. La gestión cultural pública de la Argentina a través del presupuesto, la estructura institucional y la infraestructura*. En sitio web.