



Revista Chakiñan de Ciencias Sociales y Humanidades
ISSN: 2550-6722
Universidad Nacional de Chimborazo

Salas Tonello, Pablo
LA CONSTRUCCIÓN DE LEGITIMIDAD DEL JURADO EN UN FESTIVAL OFICIAL DE TEATRO
Revista Chakiñan de Ciencias Sociales y Humanidades, núm. 1, 2016, pp. 57-67
Universidad Nacional de Chimborazo

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=571763480007>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](https://www.redalyc.org)

UAEH [redalyc.org](https://www.redalyc.org)

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

LA CONSTRUCCIÓN DE LEGITIMIDAD DEL JURADO EN UN FESTIVAL OFICIAL DE TEATRO

THE LEGITIMACY CONSTRUCTION OF THE JURY AT AN OFFICIAL THEATER FESTIVAL

RESUMEN

Los estudios sociales sobre teatro han obviado el rol crucial del Estado en los procesos de consagración artística de las figuras más destacadas en distintas ciudades de la Argentina. Este artículo investiga, en un certamen de teatro organizado por el Estado, los criterios y estrategias de legitimación del jurado desplegado con el objetivo de ganar aceptación en la comunidad de teatristas independientes. Se expone que a la hora de exhibir los jurados, la diversidad de su origen geográfico, su pertenencia a distintos sectores estamentales o su experticia y formación han sido, en los últimos quince años, los principales criterios con que un jurado negocia su legitimidad con los demás actores sociales que entran en juego en el evento. Este estudio examina los programas de mano de las últimas quince ediciones de la Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán con el objetivo de mostrar que la heterogeneidad es producida técnicamente por la organización del evento, opacando rasgos de homogeneidad en la integración de los jurados. Por último, se discuten los senderos teóricos posibles de la investigación entre el trazado de genealogías o desde la lógica de las prácticas.

Palabras clave: consagración; diferencia; estado; teatro.

ABSTRACT

Social studies about theatre have historically left out the important role of the State in artistic consecration processes in Argentina. This article chooses an official theatre festival held by the State in order to look into the legitimacy criteria and strategies of jury's exhibition towards independent theatrists' community. It is shown that jury's geographical, stratum and professional diversity have been the principal criteria to be accepted by different social actors in the event. This study examines the programs handed out by the Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán and shows how heterogeneity is technically produced and homogeneity is hidden by the event organization. At last, different investigation paths are developed between genealogy sketches or social practices logic.

Keywords: consecration; difference; state; theatre.



Pablo Salas Tonello



salaspablo2016@gmail.com



IDAES-UNSAM-CONICET

Recibido para revisión: 28-noviembre-2016

Aceptado para publicación: 15-diciembre-2016

INTRODUCCIÓN

En el año 2017 se cumplirán 20 años de la creación del Instituto Nacional de Teatro (INT) a partir de la sanción de la Ley Nacional de Teatro. Esta ocasión invita a reflexionar sobre el rol del INT en los procesos de consagración artística en el teatro independiente, a partir de una instancia de premiación clave que organiza anualmente en todo el territorio nacional: las Fiestas Provinciales, Regionales y la Fiesta Nacional del Teatro. Estas reflexiones se enmarcan en los avances de mi tesis de Maestría en Sociología de la Cultura, cuyas preguntas nodales son: ¿Qué incidencia tiene el Estado en la definición de las estéticas, las obras o las figuras que alcanzan importancia en el teatro independiente de la ciudad de San Miguel de Tucumán? ¿Es posible continuar hablando de teatro independiente si el Estado define las consagraciones? ¿Cómo hizo un festival organizado por el Estado para alcanzar prestigio entre los teatristas independientes? En esta ocasión, abordaré esta última pregunta enfocando las estrategias con las que se construyó la legitimidad de los jurados en la Fiesta Provincial de Teatro de Tucumán en los últimos quince años.

METODOLOGÍA

En términos generales, el trabajo de campo de la investigación integra datos de distinta naturaleza y provenientes de fuentes variadas (redes sociales, publicaciones oficiales, entrevistas). En este caso, se analizará puntualmente la presentación discursiva de los jurados en los programas de mano de la Fiesta Provincial del Teatro, organizada por el Instituto Nacional de Teatro. Además, se complementarán algunas hipótesis con entrevistas en profundidad realizadas a actores y directores de teatro. Por último, se hará

uso de una base de datos construida durante el proceso de investigación sobre las obras ganadoras, participantes y la conformación de los jurados en las últimas quince ediciones de la Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán.

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Desde sus inicios, el carácter “independiente” del teatro suscitó discusiones y redefiniciones, aunque hay una amplia coincidencia en que el apelativo nace en Buenos Aires en la década de los años 30 en oposición al teatro comercial y a la injerencia del Estado en la actividad. En Tucumán, la categoría “independiente” es utilizada por primera vez en la década de 1950 por el grupo de teatro Peña El Cardón, que pasa a llamarse Teatro Independiente Peña El Cardón (Tossi 2011: 76), situación llamativa, ya que en la provincia no había un teatro vinculado a grupos empresarios, ni tampoco el Estado tenía una compañía oficial. Es decir, en Tucumán el apelativo “independiente” no nace en oposición al teatro comercial o al teatro oficial, aunque sí explícitamente reivindican su posicionamiento político, así como la actitud vocacional, experimental y autónoma en la gestión de sus recursos. Según Roberto Perinelli (2014), desde hace unos años ha cobrado fuerza la idea de teatro “alternativo” frente a la de “independiente” debido a algunas transformaciones recientes en la actividad: la circulación fluida de los actores por los circuitos independiente, oficial y comercial; la ponderación del entretenimiento frente al carácter político y pedagógico propugnado tradicionalmente por la escena independiente; la creciente disolución de compañías estables; la proliferación de puestas con pocas funciones desinteresadas en hacer largas temporadas.

Es habitual que los estudios sobre teatro se refieran al Estado como una institución externa al quehacer de los teatristas y que solamente se dedica a inyectar dinero

mediante subsidios o provisión de recursos materiales. En muchos casos, los congresos sobre teatro sirven de tribuna para denunciar que el Estado no cumplió o aun debe cumplir con tal o cual previsión. En este panorama, lo estético, lo simbólico y las definiciones en torno a la legitimación parecen ser territorios soberanos de los teatristas, que mantienen convenientemente la autonomía del campo.

Sin embargo, como señala correctamente María Fukelman (2016), basta explorar los primeros años del Teatro del Pueblo de Leónidas Barletta, fundador histórico del teatro independiente en Argentina, para advertir la presencia del Estado, en este caso el municipio, otorgando espacios donde realizar la actividad. Jamás existió la independencia del teatro como un espíritu impoluto. De todos modos, Fukelman puntualiza que, a pesar de los intensos subsidios a la actividad teatral, ésta mantiene su independencia en sus decisiones estéticas. Una evidencia convincente es que, por ejemplo, cuando las compañías de teatro independiente solicitan subsidios mediante un proyecto, ya sea a Pro-Teatro, el INT o el Fondo Nacional de las Artes, no experimentan luego restricciones estéticas o ideológicas sustantivas cuando llevan adelante su obra, ni el Estado se encarga de controlar que la obra que están haciendo se condiga con el proyecto. Estos balances dibujan una situación típicamente deseable para los artistas: el Estado garantiza un alto presupuesto anual para el teatro y éste, a su vez, puede mantenerse libre en sus decisiones. En este sentido, como se dijo más arriba, el Estado es concebido como un agente simple que se limita a proveer dinero y recursos de orden material. Poco se ha explorado, sin embargo, la hipótesis de que el Estado puede ser un agente efectivo en la construcción de valor dentro del propio campo artístico. Durante años el Estado no sólo aportó dinero, salas y todo lo que vulgarmente puede llamarse recursos materiales. Desde hace años, asistimos en nuestro

país a políticas donde el Estado crea instancias efectivas de construcción de valor estético que cobran fuerza en el propio campo artístico, poniendo en jaque su característica autonomía, no en términos de recursos, sino de lo que propiamente le compete: lo estético.

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

Por estos motivos, es necesario indagar las articulaciones intensas que existen entre Estado y procesos de producción y consagración estética en vistas a pensar cómo es que funcionan hoy las relaciones entre arte, Estado y mercado. En esta ponencia, indagaré el caso de la Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán, específicamente en los aspectos que atañen a la conformación de los jurados y mediante qué criterios se construye la legitimidad de los mismos frente a la comunidad teatral de la provincia, así como los efectos e interpretaciones insospechadas de dichas construcciones.

La ciudad de San Miguel de Tucumán es el sexto territorio más poblado del país y cuenta con un teatro de gran vitalidad que estrena alrededor de cuarenta obras por año. La Carrera de Teatro de la Universidad Nacional de Tucumán creada en 1984 y los talleres independientes de formación son los motores principales de su producción. Cada año, miles de jóvenes del interior de Tucumán y provincias limítrofes llegan a San Miguel a estudiar y hacer teatro, lo que vuelve a la ciudad un espacio primordial para comprender la vida cultural del Noroeste Argentino. Así como hay un intenso teatro independiente, muchos de sus miembros integran en paralelo el Teatro Estable de la Provincia, el Teatro Universitario y algunas compañías de teatro comercial. Existen dos eventos anuales de premiación al teatro: la Fiesta Provincial del Teatro -organizada por el Instituto Nacional del Teatro- y los Premios ARTEA -de la Asociación Argentina de Actores.

La Fiesta Provincial del Teatro es un evento que se realiza desde 1986 en casi todo el territorio nacional de manera prácticamente ininterrumpida. Durante dos semanas, se presentan obras de teatro locales a precios más bajos que durante el resto de la temporada, en vistas de volverlo un evento masivo. El último día, un jurado elige dos obras ganadoras, cuyo premio consiste en los viáticos para participar en la Fiesta Regional y, luego, en la Fiesta Nacional del Teatro. Las tres instancias del evento se realizan una vez al año y en cada una de ellas se otorgan menciones y premios.

La organización de estos eventos varió a lo largo de los años. En sus primeras ediciones, ésta parece haber corrido por cuenta de las compañías de teatro independiente con los aportes de las secretarías de cultura de cada provincia. Desde 1997, hasta la fecha, el Instituto Nacional del Teatro se pone a la cabeza de la organización de estos eventos

como su principal política, para la cual coordinan también con los organismos de cultura provinciales. En alguna medida, este viraje implicó la federalización y consecuente democratización de un evento, si se tiene en cuenta que el presupuesto que los gobiernos provinciales le asignan a sus direcciones de cultura varía muchísimo a lo largo y a lo ancho del país. Al igual que las discusiones en torno al financiamiento de la educación pública, que el Estado Nacional garantice un presupuesto significa mayor homogeneidad que en los casos en que una política queda librada a discreción de cada gobierno provincial (Bayardo 2008).

Las artes son un ámbito donde los objetos son poco homogéneos y las convenciones para definir su valor son inciertas y pocas veces acordadas explícitamente por sus actores. Por eso, es en estas esferas donde más enigmática se torna la pregunta sociológica por la formación del valor y las vías de acceso a los lugares elevados (Lizé 2015:5-6). Comprender las reglas de cómo se componen los jurados de una premiación parece ser una buena puerta de entrada para entender su funcionamiento. En estos casos, un punto clave a analizar son los diferentes modos en que los jurados son presentados y los niveles de visibilidad que los eventos de premiación les otorgan.

Recorrer el espectro completo de variación de un fenómeno es una estrategia muy conveniente tanto para no naturalizar como para precisar las características propias de un objeto de estudio (Becker 2014:99). En este sentido, resulta útil observar las variabilidad de cómo se presentan los jurados en distintas prácticas de premiación.

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

certámenes que gozan de gran prestigio. Los conocidos Premios Oscars que entrega la Academia de cine norteamericana sostienen una política de este tipo. Su fuerza consagratória parece estar basada en la fetichización de su nombre, la presentación del premio como un producto objetivado e impersonal, no situado ni asociado a ninguna ideología o emotividad, con un único criterio unificado. En síntesis, varias premiaciones mantienen una política similar: los conocidos Premios Martín Fierro a la televisión argentina, los Premios Kónex a diversos rubros, o el Premio Nobel.

Sorprendentemente, otras premiaciones se otorgan legitimidad con un gesto diametralmente opuesto: la exhibición de los miembros del jurado. Algunos casos son el Premio Clarín, el Premio Herralde de novela o el Festival de Cannes. En el caso de los premios literarios, es común que las ediciones subsiguientes al galardón coloquen en las primeras páginas el nombre, año y miembros del jurado del premio. En contraste con los Premios Oscars, si bien el festival de Cannes acumula una legitimidad fetichizada por su propio nombre que premiaría al mejor cine de autor, el certamen exhibe y modifica cada año el jurado, nombrando como presidente del mismo a un artista del cine bastante consagrado: Martin Scorsese, Quentin Tarantino, Jane Campion, Kirsten Dunst. Cabe mencionar que durante la ceremonia de premiación, el jurado está sentado sobre el escenario y de sus propias manos sale el galardón a medida que se nombran los ganadores. Se trata de un caso donde hay un alto nivel de exposición del jurado. Siguiendo estos argumentos, un caso extremo de visibilidad del jurado son los programas de televisión de certámenes de canto o baile, como *America's got talent* y sus epígonos, donde los miembros del jurado son verdaderos protagonistas del espectáculo y hasta deben dar explicaciones sobre sus elecciones, cosa que pocas veces ocurre en los premios a la

actividad artística o intelectual.

No es exacto, sin embargo, cerrar esta caracterización en una dicotomía, ya que en todos los casos las premiaciones mantienen una visibilidad negociada de las instancias decisorias con quienes participan en ellas y con las audiencias de los premios. Las políticas de visibilidad de los jurados no son opciones unilaterales adoptadas de forma vertical, sino que se negocian y reformulan de acuerdo a los significados, valores y emotividades en juego.

En estos términos, la Fiesta Provincial del Teatro organizada por el INT negocia su legitimidad mediante la exhibición explícita de sus jurados. Ahora bien, a lo largo de los años, exhibió a los miembros del jurado de distintas maneras en los programas de mano del evento. En la Fiesta 2004, por ejemplo, los tres nombres de los miembros del jurado se encuentran en la última página del programa, 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 organizadores del evento están representados, con el llamativo cambio de un año a otro de que de repente el INT tenga tres jurados, contra uno y uno de la Dirección de cultura y los Elencos. En los años subsiguientes, los programas de mano de la Fiesta dejan de especificar la extracción grupal de cada jurado. Por el contrario, se pasa a especificar en los años 2008, 2009 y 2010, debajo de cada nombre propio, la provincia a la que pertenecen, que en ningún caso, cabe aclararlo, es Tucumán. En la edición 2011 hay un ligero cambio al anteponerse a los nombres del jurado sus títulos universitarios, "Lic." y "Prof.", y no se especifica la provincia a la que pertenecen. Seguramente, esto se debe a que, en esta edición, dos de los tres

jurados son tucumanos.

El cambio sorpresivo y abrupto ocurre en el 2012, cuando los jurados, que apenas se nombraban en la última página, pasan a ocupar un lugar destacado en mitad del programa, donde se presentan fotografías de cada uno y una breve reseña de sus trayectorias. La jerarquización de las figuras del jurado en los programas de mano continúa hasta el presente, con la particularidad de que desde el 2014 aparecen en la primera o segunda página del programa, siempre con fotografías y trayectorias.

El recorrido por los programas de mano tiene por objetivo señalar las transformaciones de cómo la Fiesta Provincial del Teatro construye su legitimidad mediante la presentación del jurado. 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.

Entonces, pueden definirse el origen estamental, el origen geográfico y la experticia como tres criterios relevantes en la construcción de la legitimidad de los jurados:

1. Origen estamental del jurado

Este criterio remite a la organización de algunos cuerpos de gobierno, como los consejos universitarios nacionales que se integran por tres estamentos estudiantil, docente y no docente. Se pone en consideración que cada estamento tiene intereses distintos, razón por lo cual todos deberían

estar representados. En el caso de la Fiesta Provincial del Teatro, la importancia de poner un representante del Estado nacional, provincial y un representante de los propios elencos se explica 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.

2. Origen geográfico del jurado

Comentaba un director y maestro de actores acerca de la Fiesta Provincial:

Para mí cuando el jurado es totalmente externo sería lo mejor (...) porque por más que vos puedas decir que viene uno de afuera que conoce a tal y a tal, porque también el campo teatral nacional tiene muchas filtraciones, pero no es lo mismo. Vos venís y no tenés compromiso con nadie en principio, y aparte te vas después a tu provincia, nadie te va a reprochar nada ni te va a dejar de llamar para una obra porque, no sé... si vos ponés gente de acá, al día siguiente, el lunes de esa semana te tenés que volver a encontrar y le tenés que explicar o 'por qué no lo has elegido', que 'por qué le has puesto tanto', que 'me pareció re mal', que le des explicaciones. Pero la persona que levanta sus cositas, deja el acta armada y se va... (Comunicación personal, 11 de octubre de 2016)

En la provincia, que el jurado no sea tucumano genera una expectativa positiva, ya que no existe figura del teatro tucumano que

no sea más cercano con alguno y tenga un vínculo más frío -o de enemistad- con otro. Entonces, aun habiendo ligazones trans-provinciales, este factor parece tener peso en la credibilidad del premio.

Al respecto, cabe señalar lo ocurrido en la Fiesta Provincial 2011. Ningún integrante del jurado en las ediciones 2009 y 2010 era de Tucumán. En estos dos años, las cuatro obras seleccionadas tenían por directores a personas que no pasaban los 30 años, una tendencia evidente a premiar teatro joven que la Fiesta Provincial venía teniendo desde el 2004. Cada año, el evento engendraba una experiencia insólita en el quehacer teatral cotidiano: las obras dirigidas por alumnos de la facultad le ganaban a obras de sus profesores y de otros directores mayores pertenecientes a la vieja guardia consagrada del teatro tucumano.

En el año 2011, hay un cambio abrupto en relación a los años 2008-2010: de repente, dos de los jurados son tucumanos, cuando antes ninguno lo era. Una jurado era docente de una escuela universitaria de la provincia y el otro es el jefe de la cátedra de Dirección de la Facultad de teatro de la Universidad Nacional de Tucumán. Este año, gana el primer premio una obra dirigida por otro jefe de cátedra de la carrera de teatro, torciendo la tendencia orientada a premiar teatro dirigido por jóvenes.

El caso expuesto parece sustentar la opinión que se leía más arriba: ¿es posible que si el origen de los jurados es local, la premiación se oriente hacia personas cercanas a ellos, ya consagradas, y no en vistas a potenciar una figura que aún no cobró relevancia? Quizás esta interpretación sea excesivamente mecanicista y valga abordar el caso en profundidad observando de forma más pormenorizada las propuestas estéticas concurrentes en esta edición del certamen.

3. La excelencia de los jurados

La experticia, los saberes, la trayectoria y la formación se constituyen como totalidad 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 el quehacer teatral como actor o director, el género en el que se especializa.

Observando estas trayectorias, un rasgo notorio de la mayoría de los jurados de la Fiesta Provincial del Teatro, es que son personas que durante mucho tiempo -en algunos casos, nunca- hicieron teatro en su vida, y se articulan a la actividad desde la investigación o la docencia. La jerarquización de los críticos e investigadores provoca una disociación bastante marcada entre los que hacen teatro y los que lo juzgan.

Nuevamente, incluir en un muestreo parcial otros certámenes es útil para pensar las lógicas del caso en cuestión. En el Festival de Cannes, por ejemplo, es llamativo que nunca haya críticos de cine entre los miembros del jurado. Por el contrario, son todos actores o directores que están en intensa actividad al momento de ser convocados. El requisito clave es que en alguna ocasión hayan sido premiados por el Festival. Sería interesante indagar los motivos por los que este Festival toma la decisión de ubicar a críticos e investigadores académicos por fuera del evento, justamente en un país con tantos referentes del campo intelectual, o de donde son oriundos los conocidos *Cahiers de Cinéma*. 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.

Basta observar las ediciones sucesivas de la Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán para ver el mecanismo exactamente opuesto. Los jurados y los premiados por la Fiesta conforman, con contadas excepciones, grupos completamente separados, habiendo incluso varias figuras que aún siendo premiadas en más de una ocasión no integran las filas de los jurados. En contraste, encontramos en el jurado a investigadores, académicos y docentes universitarios que han dejado de actuar y dirigir desde hace al menos diez años.

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: de diferentes estamentos, provincias o trayectorias de formación.

La antropología es una disciplina que nace con la pregunta por la diferencia y ha realizado importantes apreciaciones sobre cómo éstas no son inmanentes a los sujetos, sino que se producen en contextos y según lógicas determinadas. Quien en Buenos Aires es tucumano, es latinoamericano en Europa y en China quizás sea un occidental. No es necesario ser un constructivista radical para advertir que las diferencias sólo emergen en contextos de interpelación determinados donde la producción de dichas diferencias es significativa de acuerdo a las prácticas, saberes, valoraciones e intereses que se

pongan en juego. Del mismo modo, cada vez que se nomina algo como una cultura, se desdibujan las diferencias inherentes a un grupo, así como sus jerarquías, sus conectividades con otros grupos y se funda una homogeneidad.

Estas discusiones son muy productivas en el análisis de la conformación de los jurados, ya que la heterogeneidad de los mismos es en todos los casos una producción de heterogeneidad según prácticas, creencias y valores determinados que, al mismo tiempo que exhiben una diferencia, ocultan también una forma de homogeneidad. La diferencia entre estamentos, trayectorias de formación o provincias de origen no subsana una ausencia que es sumamente llamativa en la conformación de los jurados: la de actores y actrices.

Reconocidas figuras del teatro independiente han señalado que las técnicas de actuación han sostenido 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. Alberto Ure (2012:236), cuenta con sorna que en las primeras clases que tomaba como actor se establecía una diferencia profunda entre sentimientos y pensamiento, “llevada a tal extremo que hasta se sugería y se aceptaba que los futuros actores carecieran de toda información intelectual sobre lo que hacían, para favorecer su disposición como pura materia emocional”. Incluso, recuerda haber oído decir de un actor, que era “como un animalito”, para elogiar cómo estaba dispuesto emocionalmente ante la dirección. En la misma dirección, Ricardo Bartís (2003:118) señala categóricamente que “la idea de que el actor es simplemente alguien que actúa, que es una especie de tonto y que no piensa, y que es el director el que piensa, es una idea de derecha, (...) es una idea perversa y además falsa”.

La Fiesta Provincial del Teatro le blinda las filas de sus jurados a los actores, cuya mirada sobre el teatro no es ponderada, reproduciendo así las prácticas que Bartís, Ure y demás figuras han señalado de reducir la actividad actoral a la mera ejecución, a la acción sin pensamiento.

Por otra parte, cuando la diferencia entre provincias o de estamento de los jurados se presenta como marca de heterogeneidad, no se señala que todos provienen de una trayectoria similar: son todos universitarios, lo cual es llamativo en una actividad donde importantísimas figuras jamás asistieron a las facultades de teatro. En este caso, vemos que la heterogeneidad como criterio no garantiza diferencias y se evidencian así las relaciones de poder en la organización del campo.

CONCLUSIONES

En su crítica radical a la unión natural entre territorios y culturas, Gupta y Ferguson (2008), señalan que las diferencias no deben ser el punto de partida de una investigación: investigar a los *hutus*, por ejemplo, como si fuera una identidad obvia y discreta. Por el contrario, debe estudiarse el proceso por el cual una diferencia llegó a ser valorada, obvia o natural. En el mismo sentido, el trazado de una genealogía de los criterios de legitimidad del jurado es pertinente en la medida que demuestra que los criterios más naturalizados en realidad tienen fechas precisas de nacimiento. Por otra parte, la reconstrucción de este tipo de genealogías conduce a reflexionar qué tan porosos o restrictivos son los mecanismos con que se integra y o se excluye a los diferentes grupos que integran una comunidad teatral. Por lo tanto, una búsqueda genealógica que sólo se oriente a distinguir formaciones generales de sentido está condenada a describir sistemas

totales donde la práctica humana no tiene lugar. Este tipo de problemas era advertido por Michel de Certeau (1996:XLVI), cuando le cuestionaba a Michel Foucault que el funcionamiento de las sociedades no puede reducirse a sus cuadrículas de vigilancia.

Siguiendo a Williams (2009), la hegemonía entendida como proceso total abarca y trasciende al concepto de ideología en tanto sistema abstracto de ideas, el cual sólo existe desde una perspectiva estrictamente analítica (149). Por el contrario, la hegemonía es siempre un proceso lleno de contradicciones y conflictos no resueltos (157). Entonces, una genealogía de los criterios de legitimidad de los jurados debe contemplar las negociaciones, prácticas y significados variados y contradictorios que concurren en las experiencias de la comunidad teatral.

Es evidente que el origen estamental, geográfico y las trayectorias de formación se constituyeron como los factores clave que garantizan la legitimidad del premio. Ahora bien, solamente el primer criterio traza un límite nítido entre quienes integran las filas del Estado y quienes pertenecen a la población civil de teatristas. Es llamativo que justamente el origen estamental sea el criterio que perdió pertinencia en los últimos diez años de premiación frente al avance de la experticia. Sin embargo, ambos factores no están del todo escindidos. En los últimos diez años, la exhibición de trayectorias de formación plagadas de referencias conocidas para los miembros del teatro independiente, ocasiona entre los miembros de la comunidad que varios jurados sean percibidos como propios, como pertenecientes a la actividad independiente. La organización del festival se ahorra así la necesidad de marcar divisiones estamentales que imprimen un carácter de conflicto y equilibrio controlado de fuerzas a un evento que realiza importantes esfuerzos por presentarse como una fiesta. Los jurados, entonces, se

presentan bajo un status esencialmente ambiguo: trabajan para el INT y por él fueron seleccionados para hacer de jurados, por un lado, y al mismo tiempo estudiaron o trabajaron en el circuito independiente, por otro.

Cabe indagar con mayor profundidad si la doble afiliación de los jurados -al Estado y al teatro independiente- es percibida como un motivo de inquietud por los miembros de la comunidad teatral. Este tipo de exhibición de los jurados ocasiona ciertamente un efecto de sentido preciso: cualquier miembro del teatro independiente puede hacer las veces de jurado, cuando en verdad los criterios para serlo son bastante restrictivos.

Como se puntualizó más arriba, las estrategias de exhibición de los jurados se despliegan bajo la forma de diversidades técnicamente producidas que ocultan, paradójicamente, los criterios de homogeneidad y consecuente restricción con los que están conformados. Por este motivo, es necesario también diseñar un instrumento metodológico para trazar las trayectorias de los jurados y observar los criterios por los que son seleccionados. En la misma dirección, cabe sofisticar y definir las conexiones y variables de los criterios de premiación en el campo teatral mayor de todo el territorio nacional.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bartís, R. (2003). *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Argentina, Buenos Aires: Atuel.
- Bayardo, R. (30/08/2008). El maldito centralismo en Buenos Aires y las provincias: la República partida. Edición especial. *Revista* N°. 257. Buenos Aires.
- Becker, H. (2014) *Trucos del oficio. Cómo conducir su investigación en ciencias sociales*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bencosme Zayas, J. E. (2016). Política cultural del Estado dominicano: el teatro y las industrias culturales. En Nilson Barboza de Souza, A. et al.: *Concurso de ensayos sobre teatro, CELCIT 40 aniversario*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro.
- De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Fukelman, M. (2016). Políticas públicas y teatro independiente. *Foro de Debate Cultural* organizado por el Frente de Artistas y Trabajadores de las Culturas. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires.
- Gupta, A. y Ferguson, J. (2008). Más allá de la cultura: espacio, identidad y política de la diferencia. *Antípoda*. 7.
- Lizé, W. (2015). Présentation: trajectoires de consécration et transformations des champs artistiques. *Sociologie et sociétés*. 47(2), pp. 5-16.
- Perinelli, R. (2014). Teatro: de Independiente a Alternativo. *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*. Cuaderno 50, pp. 81-90.

Tossi, M. (2011). *Poéticas y formaciones teatrales en el Noroeste argentino, 1954-1976*. Argentina, Buenos Aires: Dunken.

Ure, A. (2012). *Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura*. Argentina, Buenos Aires: Editorial de la Biblioteca Nacional.

Williams, R. (2009). *Marxismo y literatura*. Argentina, Buenos Aires: Las cuarenta.

