

Cómo llega el teatro a los públicos que no llegan al teatro. El papel del teatro itinerante de Córdoba en la creación de nuevos públicos

*How theater reaches the publics which do not go to the theater.
The role of Córdoba itinerant theater in the creation of new audiences*

Ximena Silbert

Universidad Nacional de Córdoba
Secretaría de Ciencia y Técnica
Centro de Producción e Investigación
en Artes, Facultad de Artes
Córdoba, Argentina
ximenasilbert@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-7193-4391>

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/527186555/owp6rk3n3>

Resumen

En este artículo proponemos abordar el problema de estudiar las experiencias de los nuevos públicos, profundizando en las condiciones en que se da el acceso a las artes escénicas. Para ello partimos de las siguientes preguntas: ¿Cómo son las experiencias de iniciación en artes escénicas para los nuevos públicos en Córdoba? ¿Cuáles son los contextos y condiciones de recepción? Formularemos una caracterización del Teatro Itinerante de Córdoba, asumiéndolo como el *campo* en donde tiene lugar el *juego* de la circulación de las artes escénicas hacia nuevos públicos. Nos serviremos de la teoría de los campos de Bourdieu como enfoque metodológico para autonomizar un campo como objeto de estudio. Nos preguntaremos por dicho proceso de autonomización y su vínculo con esferas externas. Intentaremos reconocer los *intereses* que definen su *juego*, poniendo especial atención a la especificidad de las *disposiciones* y las *prácticas* que distinguen a los agentes de este campo de los agentes de campos similares o más amplios como el teatro independiente de Córdoba. Por último, analizaremos su vínculo con el Estado, como producto de una construcción histórica ligada a la consolidación de los valores democráticos y, por lo tanto, de la democratización del acceso al arte.

Palabras clave

Teatro itinerante, acceso al arte, nuevos públicos, campo, periferia.

Abstract

In this paper, we propose addressing the issue of studying the experience of new audiences, diving into the conditions of performing arts reception. For this, we raise the following questions: How are the initiation experiences of performing arts for the new publics in Córdoba? What are the reception conditions and contexts? We will characterize Córdoba Itinerant Theater, taking it as the *field* where the *game* of the performing arts circulation towards the new publics takes place. As a methodological approach, we will use the Field Theory by Pierre Bourdieu to autotomize a field as an object of study. We will question its autonomy process and its bond with external spheres. We will try to recognize the *interests* that define its *game*, focusing especially on specificity of the dispositions and practices that differentiate the agents of this field from agents of similar or wider fields, as Córdoba independent theater. Finally, we will analyze its relation with the State, as the product of a historical construction linked to the consolidation of the democratic values and therefore of the democratization of access to art.

Key words

Itinerant Theater, access to art, new audiences, field, fringe.

Introducción

El presente trabajo forma parte de la investigación doctoral *Formación de nuevos públicos y acceso a las artes escénicas: Políticas culturales, educación y recepción artística en la ciudad de Córdoba. Un estudio de experiencias relevantes para el desarrollo local*¹. En ella, nos proponemos construir conocimientos desde el campo del arte que puedan hacer aportes a la problemática de la formación de nuevos públicos en artes escénicas, atendiendo a su valor tanto en la creación y el desarrollo de audiencias como en la promoción del derecho al acceso a la cultura.

Considerando, antes que nada, que sin acceso no hay experiencia posible, debemos reconocer que son los grupos de teatro itinerante, aquellos que circulan por fuera de los circuitos culturales tradicionales, quienes efectivamente crean posibilidades de acceso a nuevos públicos en Córdoba. Qué sucede en esas experiencias es un hecho todavía poco estudiado, una verdadera área de vacancia en la investigación.

Entendemos que se trata de experiencias singulares difíciles de capturar, tanto por el carácter de *inefabilidad* de la expectación como por tratarse de acontecimientos teatrales aislados, cuyos espectadores no tienen seguimiento².

Cuando hablamos de *nuevos públicos*, nos referimos a quienes se inician en la experiencia de ser espectadores, más allá de su edad. El estudio de esta experiencia espectral se enfrenta a una serie de desafíos y problemas metodológicos que se desprenden del propio objeto de investigación. Si quisiéramos conocer la experiencia que atraviesa cualquier espectador antes, durante y después de la recepción de un espectáculo, nos encontraríamos con diversas cuestiones a las cuales atender: en primer lugar, cada experiencia individual es particular y diferente a las demás. En segundo lugar, la experiencia espectral es *inefable* (Dubatti, 2020), es decir, que no es posible de poner en palabras, que el lenguaje verbal resulta insuficiente para transmitir

1 Esta investigación se encuentra en proceso de desarrollo y cuenta con una beca de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Córdoba (SeCyT-UNC).

2 La mayoría de los estudios de audiencias consisten en estudios acerca de consumo cultural y se llevan a cabo a partir de espacios culturales que analizan la asistencia de sus públicos, de modo que quedan fuera de estas investigaciones estadísticas una gran cantidad de ciudadanos que ejercen su rol de espectadores en espacios comunitarios o no convencionales, fuera de del circuito teatral tradicional (teatros públicos, comerciales y salas de teatro independiente). Aquellos que no tienen el hábito de asistir al teatro son los que la gestión cultural denomina "no-públicos".

lo experimentado. Asimismo la observación de las prácticas durante la expectación resultaría insuficiente, puesto que los públicos realizan otras prácticas de *implicación* (Brown y Ratzkin, 2017) antes y después de la instancia de recepción. El problema se complejiza si pensamos en los espectadores que participan de un acontecimiento teatral por primera vez, o de manera esporádica, puesto que se trata de personas que aún no han frecuentado lo suficiente para dar cuenta de su vinculación con el teatro.

En nuestro caso, resulta oportuno un abordaje de las condiciones de la recepción teatral en la *periferia* del campo teatral, de aquellas experiencias alejadas de los centros urbanos de producción artística-cultural que suceden de manera “casual” o esporádica. Se trata de un abordaje sociológico que nos permita poner en relación las lógicas de circulación de los espectáculos teatrales y las condiciones de la recepción, para avanzar en futuros trabajos hacia una comprensión de la construcción de significación que se hace posible.

Hasta el momento, no existía un relevamiento de la actividad teatral itinerante en Córdoba, a pesar de que gran parte de los colectivos de circo, títeres y artes escénicas cordobeses recorren de manera autogestionada, pueblos, plazas y escuelas con sus espectáculos ante audiencias numerosas³. En este trabajo vamos a socializar los resultados del primer relevamiento y mapeo de la actividad teatral itinerante de la provincia de Córdoba realizado junto a la agrupación Itinerantes (Colectivo de artistas de la escena de Córdoba), en el marco de la 36° Fiesta Provincial del Teatro de la provincia de Córdoba en 2022, organizada por el Instituto Nacional del Teatro donde se realizó el foro: “Encuentro de reflexión y mapeo colaborativo de circuitos teatrales provinciales gestionados por grupos de teatro itinerantes”. Allí dieciocho grupos registraron 428 lugares diferentes de presentación de sus obras, dentro de un mapa digital de la provincia de Córdoba⁴. En este artículo recogemos los resultados para avanzar en el conocimiento acerca de las características de los espectáculos y sus condiciones de circulación y recepción.

3 Realizamos un relevamiento previo de la actividad de una muestra de grupos de teatro itinerante cordobeses y advertimos que cada grupo alcanzó durante el año 2019 un promedio de más de nueve mil espectadores con más de noventa presentaciones en espacios comunitarios no convencionales.

4 Las variables de mapeo observaban las diversas localidades, la cantidad y el tipo de público (grupo etario), el tipo de propuesta escénica (teatro, títeres, narración, música, danza, entre otras) y el año de presentación de cada una de las obras de los grupos de teatro itinerante. Se solicitó registrar toda la información que tuvieran sobre su actividad itinerante en los últimos diez años.

Asimismo, resulta necesario formular una caracterización del sector del Teatro Itinerante de Córdoba. Nos preguntaremos primero si se trata de un *campo* con *autonomía relativa* y, en ese caso, cómo influye el vínculo con esferas externas. A partir de allí intentaremos reconocer los *intereses* que definen su *juego*; pondremos especial atención en la especificidad de las *disposiciones* y *prácticas* que distinguen a los agentes de este campo de agentes de campos similares o más amplios como el teatro independiente de Córdoba.

Tomamos la creación de la agrupación Itinerantes (Colectivo de artistas de la escena de Córdoba), en el año 2020, como un hecho especialmente interesante para el análisis sociológico, puesto que se trata de una organización colectiva que surge con un grado de espontaneidad tal que nos permite pensar en la existencia de una serie de *disposiciones* que cada agente del colectivo pone a funcionar de manera orquestada y que encuentra un *habitus* compartido donde el entendimiento es posible. Un *habitus* que definiremos esencialmente como “discordante” (Bourdieu, 2000) por regla general y no como excepción.

Por último, para comprender tanto las lógicas de circulación del teatro itinerante como la autonomía de este sub-campo, analizaremos su vínculo con el Estado. Nos interesa la influencia de este gran agente externo en la autonomía misma del campo, sus límites y tensiones (Criado, 2008). En este sentido analizaremos el *interés* que sostiene al teatro itinerante y los intereses que definen su juego hacia dentro y hacia afuera del propio campo.

Parte 1: Cómo se delimita el campo, quiénes son y quiénes no son

Los artistas que se desenvuelven dentro del sector del teatro itinerante, si bien se reconocen como miembros del campo teatral (o del campo teatral independiente –por su sistema de producción autogestivo–), recientemente se han organizado con el objetivo de reclamar colectivamente necesidades particulares para su práctica, que ellos mismos consideran producida y consumida históricamente en condiciones que son ajenas al resto de los agentes del campo teatral que no juegan el juego de la itinerancia.

Con la profundización de las problemáticas laborales que atraviesan a los trabajadores de la cultura, al inicio de la pandemia de Covid-19 en el año 2020, y con la suspensión de las actividades sociales y culturales, se organizaron diversos colectivos, entre los cuales se encontraba Itinerantes. Este colectivo de artistas, a su vez, forma parte del Frente de

Trabajadorxs de la Cultura junto a otras organizaciones de artistas de diversas disciplinas. Al comienzo de la pandemia Itinerantes estuvo abocado a realizar acciones para hacer frente a las dificultades laborales del sector: se creó un grupo de comunicación virtual para organizar asambleas y canalizar reuniones con representantes del Estado, se realizaron solicitudes de bolsones alimentarios, se armaron listas de artistas en emergencia económica y alimentaria, se organizó y llevó adelante el reparto de bolsones, se creó un fondo solidario, se realizaron rifas, entre otras acciones.

Posteriormente el espacio organizativo se mantuvo activo, constituyéndose en referente del sector de artistas escénicos que trabajan por fuera del circuito tradicional de salas teatrales, y logró una comunicación directa con los entes del Estado y actores de la cultura en la búsqueda de proyectos comunes, mejores condiciones económicas y laborales, entre otros. En simultáneo, frente a la necesidad de enunciar posturas claras y acuerdos para dar cuenta de las necesidades del sector itinerante frente a otros actores sociales, la organización fue debatiendo y poniendo en común diversas problemáticas, posiciones y hábitos de trabajo que hacen a la particularidad de su hacer. De modo que el propio colectivo fue aclarando las características que debían poseer sus miembros a medida que se fue despejando el estado de emergencia laboral. En este sentido la actividad de relevamiento realizada durante el foro “Encuentro de reflexión y mapeo colaborativo de circuitos teatrales provinciales gestionados por grupos de teatro itinerantes” a principios de 2022, fue esclarecedora y sentó las bases para continuar incorporando nuevos artistas y grupos escénicos itinerantes de toda la provincia de Córdoba de manera permanente y continuada hasta la actualidad. En ese relevamiento formaron parte (y en su mayoría continuaron activos en la organización) grupos de la capital como: Teatro de títeres Manos a la obra, Ulularia Teatro, Tres Tigres Teatro, Marotte en Fuga, Balbuceando Teatro, Astrolabio, Teatro de Títeres y Marionetas Colibrí, Cuentos en boca, Teatro de Ilusiones Animadas, Teatraje y magia, Grupo Arazunú Clown, Elencos Concertados, Marakatú, Chingaras, entre otros; y grupos del interior como: Sibeldanza, Kika Producciones, Garba, Rey Sifón, Ecos, Los títeres de Valentina, Teatro de Todos, Teatro del interior, FIDA y Udúartes, entre otros.

Entre los primeros discursos de comunicación del colectivo hacia las instituciones estatales se redactó una nota dirigida al Instituto Nacional del Teatro (INT) donde la agrupación justificaba su especificidad, razones de agrupamiento y solicitaba el reconocimiento de la siguiente manera:

Somos un colectivo que reúne a grupos y hacedorxs de las artes escénicas, que presentamos nuestras producciones de forma 'itinerante'. Como lo indica el término, nuestros espectáculos –y nosotrxs con ellos– vamos permanentemente de un lugar a otro. A veces trabajando en salas, a veces al aire libre, a veces en otros espacios: bibliotecas, escuelas, municipios, ferias, festivales, la mayoría de las veces, llegando a lugares donde no existen salas teatrales convencionales, y a públicos con escaso acceso a las artes escénicas. He aquí no sólo la particularidad de nuestro hacer, sino también su riqueza e importancia: formar permanentemente nuevos públicos a lo largo y ancho del país (Itinerantes, 2021, p. 1).

Es preciso leer hasta aquí no solo la especificidad de su práctica, sino también el *interés* que la motiva, el cual es señalado como un *interés* compartido con el Estado puesto que alude al derecho ciudadano de acceso al arte. Entendemos que este *interés*, fue construido mediante un proceso de condiciones históricas, de luchas y derechos ganados durante el desarrollo del campo teatral cordobés contemporáneo, estrechamente ligado al Estado (especialmente a partir de la postdictadura en un clima de recuperación de los valores democráticos), en diálogo con sus propios modelos de gestión y producción independientes. Y continúan:

No sólo somos productorxs, también somos gestorxs de nuestra programación, y de programaciones para colegas a través de los Festivales, que tienen generalmente estas mismas características de itinerancia y las mismas peripecias de financiación (p. 1).

Son estas las *disposiciones* que poseen los artistas itinerantes para el desarrollo de sus prácticas; *disposiciones* que además los posicionan en el juego mediante un *modus operandi* particular que es, a la vez, producto de una construcción histórica del *habitus* que desarrolla este tipo de artistas. Otras *disposiciones* están dadas por el tipo de apuestas o inversiones que realizan, manteniendo un equipamiento técnico y de transporte específico para la movilidad de sus producciones que son montadas en espacios sin las condiciones técnicas y de expectación apropiadas: “decimos que en muchos casos somos una ‘sala móvil’ que crea escena donde no la había” (p. 1). Se trata de condiciones que los llevan a un estilo de vida completamente particular:

(...) implica estar disponibles para sostener la itinerancia dentro de nuestra provincia o representándola a nivel nacional e internacional y como modo de vida difícilmente podemos

tener otro trabajo más estable que en esta situación (la del aislamiento obligatorio por la pandemia) nos hubiera dado algún respaldo y respiro (p. 2).

La nota que estamos analizando argumenta, además, que el vínculo de este tipo de productores culturales con la esfera estatal está atravesado por *intereses* que les permiten negociar alianzas estratégicas, apelando a las *disposiciones* que requieren sus prácticas:

Al tratarse por lo general de grupos estables, cada producción sigue funcionando por años (toda esta realidad cambió drásticamente a partir de la pandemia). Las obras con subsidio del INT, pasan a formar parte de nuestros repertorios. Si lo pensamos en términos de la inversión que el Instituto realiza, considerando al público como su principal beneficiario, estamos optimizándola con creces (p. 2).

Y ponderan el valor de su propio *habitus* como un *capital* que ofrecen para el intercambio en la negociación: “A lo largo de los años, acumulamos un caudal de experiencia y conocimiento en territorio, que creemos podemos aportar, a la hora de pensar políticas y programas desde nuestro sector” (pp. 2-3).

En primera instancia los miembros del colectivo Itinerantes, en virtud de su gestación (en condiciones de emergencia sanitaria, económica y cultural durante el 2020), se separan de otros colectivos teatrales más amplios, como estrategia organizativa para solicitar ayuda a las instituciones estatales que hasta ese momento estaban asistiendo a artistas que trabajaban en salas teatrales, lo cual dejaba fuera del alcance a gran parte de los teatristas itinerantes y a quienes viven y trabajan en lugares del interior de la provincia donde no hay salas teatrales. Estos artistas itinerantes se reconocen entonces como *agentes periféricos* y comienzan, a partir de su organización y la inclusión de nuevos miembros, un profundo proceso de reconocimiento de su práctica ancestral, de su identidad, sus intereses, sus luchas y sus valores.

Podemos decir que se trata de un campo especializado y relativamente autónomo, como lo entiende Bourdieu (2000, p. 108), porque reconocemos un tipo de trabajo específico para el que hay que estar dotado de cierta idoneidad, la cual constituye el *habitus* mismo de quienes participan y, al mismo tiempo, se constituye en un *capital* específico del campo teatral itinerante.

Pero la cuestión es mucho más amplia. Esta especialización genera un movimiento de intereses que nos obligan a pensar su autonomía en relación a otras esferas. Coincidimos con Criado (2008) en cuanto a que una metodología de análisis bourdieuana, comienza (siguiendo la herencia weberiana), “describiendo el entramado de relaciones –internas y con esferas y poderes externos– que se anudan en un ámbito social concreto” (p. 14). Según el autor, el concepto de *campo* fue aplicado inicialmente por Bourdieu “a grupos de especialistas que han conseguido una relativa autonomía, tanto en la elaboración de sus producciones como, sobre todo, en la determinación de los criterios de valor con los que se juzgan las mismas” (p. 16). Podemos decir que la autonomía relativa del campo cultural del teatro itinerante, cuyas producciones se orientan principalmente al público infantil⁵, reside también en que sus dinámicas de producción no responden de manera directa a los intereses de otras esferas sociales.

Son los propios agentes del campo que estamos analizando quienes, en función de las disputas estéticas (e ideológicas), van definiendo aquello que tiene valor y que produce de manera dinámica el capital por el que vale la pena competir. Así, por ejemplo, a finales de los años sesenta, los debates por los derechos de las infancias dieron lugar al surgimiento de nuevas estéticas según las cuales los grupos teatrales “renegaban de la subestimación del niño” (Fobbio y Patrignoni, 2010, p. 32); esto los llevó a introducir temas complejos de la realidad social que promovieran el pensamiento crítico⁶. Asimismo innumerables veces la discusión sobre la función “pedagógica” o de “entretenimiento” ha marcado el terreno de disputa de intereses no solo hacia adentro del campo, sino en el vínculo (de alianza o desacuerdo) con otras esferas sociales como el campo educativo, el religioso o el político; en definitiva, con el Estado y su poder respecto a los derechos de las infancias. Se trata de una disputa que, alimentada de estos argumentos, desvaloriza hacia adentro del campo teatral las producciones que mantienen

5 Esta información surge como resultado del relevamiento realizado donde observamos que más del ochenta y cinco por ciento de la actividad escénica itinerante está destinada al público familiar, a las infancias, es decir, es apta para todo público o para público joven, mientras que el teatro para adultos representa menos del quince por ciento de la actividad itinerante.

6 Nuestro teatro independiente se consolidó empapado de estas ideas de compromiso con el pueblo (Fobbio y Patrignoni, 2010). Durante las décadas de los años sesenta y setenta, los hacedores del *Nuevo teatro* participaban activamente en la política y militaban con su arte la cercanía a las causas populares: “Por eso no esperaban que la gente fuera a verlos, sino que iban a donde estaba el pueblo, generando así un nuevo público” (p. 27). Esta concepción de salir al encuentro del público para así generar un nuevo público, pervive como una característica no solo distintiva de nuestro actual teatro itinerante, sino de las estrategias políticas de la gestión cultural pública de nuestra provincia hasta la actualidad

fórmulas estéticas estereotipadas, denunciando su interés comercial por sobre el artístico. Sin embargo, esta valoración no siempre forma parte del criterio de selección de obras de las instituciones estatales y educativas, donde influyen criterios pedagógicos o de entretenimiento, lo cual denota que los sistemas de legitimación de valor con que dialogan los agentes del teatro itinerante para las infancias están diversificados: por un lado, los que produce el campo artístico y por otro los que produce el campo social institucional.

Podemos señalar también, el reconocimiento que les aporta a los artistas itinerantes, la inclusión de sus producciones en festivales y ferias, cuya curaduría está encarnada por programadores que gozan del reconocimiento de sus pares⁷. Dicho reconocimiento es parte del proceso de autonomización del campo, “que siempre va acompañado de una revalorización simbólica de los especialistas” (Criado, 2008, p. 16).

Reconocimiento y trayectoria son componentes claves del *capital simbólico* que se disputa en todos los campos culturales. En el teatro para infancias, la trayectoria es un capital que se traduce en reconocimiento y en mayores oportunidades laborales (nadie quiere dejar a sus hijos en manos de alguien sin experiencia). Lo “emergente”, por el contrario, o el arte que toma estrategias subversivas de posicionamiento en el campo a partir de rupturas y cuestionamientos de las estéticas del pasado, no obtiene un reconocimiento inmediato. Es posible que esa sea la razón por la que los grupos artísticos dedicados a las infancias perduran en el tiempo, sostienen su repertorio de obras reconocidas y producen renovaciones estéticas desde el mismo grupo, sin perder el reconocimiento del que ya goza su nombre, es decir, que utilizan estrategias de conservación del capital simbólico grupal⁸.

Entendemos que el vínculo que el campo teatral cordobés tiene con el Estado es producto de una construcción histórica ligada a la consolidación de los valores democráticos. Se trata no solo de la libertad de expresión y de la identidad cultural, sino de la democratización del acceso al arte y la cultura. Para esto último, el aporte de los artistas itinerantes ha sido invaluable y

7 Festivales internacionales, por ejemplo, que ofrecen programaciones de artistas de gran trayectoria (que han perdurado en el tiempo produciendo obras y cuyo trabajo es reconocido y aceptado por diversos agentes del campo, incluido el público).

8 Esta es una diferencia sustancial con el resto del campo teatral independiente cuya tendencia en las últimas décadas ha sido la de producir obras en formaciones artísticas concertadas ocasionalmente, en las que los agentes ponen en juego el capital de su trayectoria individual. Se trata, en este último caso, de estrategias de aumento o conservación del capital simbólico individual que se llevan adelante mediante la asociatividad con otros agentes (capital social).

es el propio Estado quien acude a ellos de manera recurrente contratando sus “servicios” para tener presencia en el campo popular, en los sectores más postergados de la ciudad y en las comunidades rurales de la provincia. Consideramos que este vínculo es siempre complejo y está condicionado por las luchas del propio campo en tensión con las luchas externas. Como señala Criado (2008), “las propiedades de los campos, incluyendo sus límites y su grado de autonomía, también se redefinen continuamente en las luchas: éstas, aunque se produzcan en el interior del campo, ponen siempre en juego alianzas con sectores y poderes externos” (p. 17). Para el autor, justamente, tratándose de campos donde la relación con poderes externos es siempre relativa y fluctuante, el grado de autonomía varía en función de las luchas (p. 25).

Parte 2: Idoneidad, disposiciones y habitus de los agentes del teatro itinerante de Córdoba

Para Bourdieu (2007), “los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen *habitus*” (p. 86), el cual define como “sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predisuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones” (p. 86). El sistema de disposiciones particulares que venimos describiendo es tal vez la característica más notable, la que define y justifica la delimitación del campo: tanto la que hacemos aquí desde la teoría, que nos permite llevar adelante el análisis sociológico, como la que hacen los artistas que se reconocen itinerantes y por ello se organizan de manera particular como un colectivo separado del resto del campo teatral.

Así, un grupo de teatro itinerante que produce espectáculos para infancias o todo público circulará por diversos territorios presentando su obra, la cual estará producida de manera que sea apta para viajar (que sus elementos quepan en una valija o en el maletero del auto si es que el grupo posee auto); a su vez, los integrantes de ese grupo tendrán una habilidad especial para adaptar en pocas horas la puesta en escena de su obra a casi cualquier espacio físico, tendrán una manera de comunicarse que les permita establecer acuerdos con personas de ámbitos ajenos al arte, poseerán además un entrenamiento actoral específico para captar la atención de aquellos espectadores que se inician por primera vez en la experiencia estética escénica y serán capaces de generar ambientes de expectación “flexibles” en relación a las convenciones teatrales (las cuales se adquieren como un “*habitus del espectador*” mediante las sucesivas experiencias)

–es decir, ambientes donde el movimiento corporal de los espectadores y las “interrupciones” no atentan contra la continuidad del acontecimiento–. Su público podrá ser siempre nuevo, ya sea porque siempre hay nuevas personas naciendo y creciendo o porque siempre hay lugares que aún no han sido visitados por ningún grupo de teatro. La obra de este grupo perdurará años y años en repertorio, será cada vez más perfecta, más “pulida”, pero la experiencia será única cada vez porque el foco estará puesto en las condiciones de recepción de cada acontecimiento.

Cuando hablamos de las habilidades que despliegan los agentes del teatro itinerante para desenvolverse en ámbitos donde los espectadores no poseen un *habitus de la expectación*, desarrollado por la frecuentación, ingresamos a una zona de análisis de las condiciones y los condicionamientos específicos del teatro itinerante en su vínculo con los públicos. Bourdieu (2000) señala que “el *habitus* (...) se vuelve eficiente, operante, cuando encuentra las condiciones de su eficacia, es decir condiciones idénticas o análogas a aquellas de las que es producto” (p. 111). Esto explicaría por qué ciertas experiencias de circulación del teatro independiente (producido por grupos que no tienen la experiencia de itinerar), cuando presentan sus producciones en espacios comunitarios “no convencionales” (donde prevalecen *habitus* de otros campos), han resultado “fallidas”, ya sea en la recepción o en la eficiencia con que los agentes establecen las condiciones necesarias para que la experiencia estética se desarrolle. Para Bourdieu, se trata de casos de “*habitus discordantes*” (p. 111) cuando su producción se da en condiciones diferentes a las condiciones en las que deben funcionar. Este fenómeno es habitual en el teatro itinerante, donde las producciones se preparan para ser “todo terreno” y sus agentes se entrenan para desenvolverse con soltura en las condiciones de expectación más “hostiles”. Lo interesante y lo que nos lleva a pensar en el teatro itinerante como un sub-campo con sus propios límites es el hecho de que las características específicas de sus producciones y las habilidades de sus agentes pueden definirse como un particular *habitus discordante*⁹ como regla general y no como excepción.

Los artistas itinerantes, se enfrentan al desplazamiento de los sistemas de legitimación propios del campo artístico (ya sean premios, reconocimientos o inclusión en festivales) puesto que las *disposiciones* para producir espectáculos “que entren en una valija” los alejan en apariencia de los intereses del “arte por el arte”, donde cualquier condicionamiento externo a la

9 Este se adquiere a través de una trayectoria sustanciosa o bien se transmite de generación en generación, tal como sucedió con las compañías familiares de circo criollo durante la gestación de nuestro teatro nacional o con las compañías itinerantes de teatro de títeres desde mediados del siglo XX hasta la actualidad.

propia razón artística haría peligrar el valor aparentemente autónomo del arte. Sin embargo, me animo a decir que no existe libertad tal, que cada artista produce en función de una construcción histórica de las convenciones que otorgan valor a ciertas formas y no a otras en determinado contexto y que es la propia lucha dentro del campo la que va definiendo y redefiniendo ese valor. Lo que sí es preciso señalar es que son los artistas itinerantes, quienes no dependen de las alianzas con otros agentes e instituciones sean estatales o privadas¹⁰, los que primero reclaman su título de “trabajadores” de la cultura, razón por la cual se organizan con modelos que, como una “bolsa de trabajo”¹¹, incluyen discusiones sobre sus honorarios y los medios para la circulación y el consumo de sus producciones.

Estamos ante un tipo de producción con lógicas estrechamente ligadas a las lógicas de circulación y consumo que deben ser interpretadas como una construcción histórica, no por la lógica de los intereses económicos y comerciales, sino por la lógica del movimiento histórico que ha dado lugar al surgimiento de nuestro teatro nacional; pero, por sobre todo, a nuestro teatro periférico: el de las provincias, un teatro de raíz popular, itinerante, pero también filodramático (o vocacional) con fuertes influencias del teatro libertario e incluso del teatro anarquista¹².

Parte 3: Por qué cosa compiten: ¿Capital simbólico o capital económico?

Hemos señalado ya lo que significa la trayectoria en este campo y cómo esta es factible de convertirse en reconocimiento (capital simbólico acumulado). Podemos decir que el caudal acumulado de presentaciones de un artista es un *capital* que vale la pena registrar y poner en

10 Es común entre los agentes del teatro independiente cordobés reconocer alianzas con el campo intelectual o académico. Estas alianzas producen transferencias entre la acumulación de capital académico y la acumulación de capital cultural o simbólico, que se traduce en reconocimiento específico, siendo éste un capital específico dentro del campo teatral independiente de Córdoba. Para ampliar sobre este tema se recomienda la lectura de la tesis doctoral de Alegret (2017, p. 265).

11 Con “bolsa de trabajo” nos referimos a aquellas acciones organizativas como las que lleva adelante el colectivo Itinerantes cuando gestiona o difunde hacia adentro del colectivo oportunidades de presentación de funciones en determinados corredores culturales.

12 Para entender estas influencias se pueden consultar las investigaciones de Carlos Fos (2010, 2016), especialmente *En las tablas libertarias. Experiencias de teatro anarquista en Argentina a lo largo del Siglo XX* y también *Los titiriteros obreros: poesía militante sobre ruedas: textos de Carlos Fos*.

valor ante los demás agentes del campo. La participación de grupos y artistas en el mapeo 2022 resultó más exitosa que intentos anteriores de relevamiento¹³. El registro escrito se hizo con el anonimato del nombre de los artistas para no revelar los recorridos y, por lo tanto, las gestiones y alianzas territoriales que forman parte del *capital social* de cada artista (y que son acumulados con muchísimo esfuerzo, pero siguen siendo acuerdos débiles factibles de perderse por la competencia entre los propios agentes). El evento, además, permitió observar posibles alianzas y unir fuerzas para dar cuenta de una capacidad de gestión del sector y utilizarla como *capital* de negociación con el poder político.

La relación con el Estado y su carácter de “cliente” mediante la compra de funciones es sin duda motivo de competencia entre los artistas itinerantes, puesto que se ofrece un intercambio económico concreto por el “servicio”. Aunque la organización del sector teatral tiende a búsquedas de transparencia y democratización de esta relación, se producen tensiones y desacuerdos hacia dentro y hacia afuera de un campo en el que, como sucede en todos los campos, el Estado en tanto agente externo aprovecha para expandir su propio poder de influencia.

Podemos nombrar también la competencia por los nuevos reconocimientos provenientes de los sistemas de legitimación del teatro independiente (premios, fondos estímulo, subsidios, fiestas, ferias y festivales) donde circulan también, agentes del campo intelectual y del campo periodístico (estos últimos deslegitimados por la situación de su propio campo) que ofician de jurados.

Parte 4: interés económico, creencia, valor y acceso al arte

Los intereses de los agentes del campo teatral itinerante referidos a la democratización del acceso al arte, son “aparentemente” compartidos por los funcionarios de la política institucionalizada, quienes, sin embargo, desconocen el valor del arte y no comparten la *creencia*

¹³ En intentos anteriores advertimos que los artistas itinerantes no acostumbran llevar un registro de sus presentaciones, aunque obtuvimos datos de una muestra representativa de cuatro grupos (Ulularia Teatro, Kika Producciones, Tres Tigres Teatro y Baluceando Teatro) que permitieron dimensionar la magnitud de la actividad del sector (un promedio de más de noventa funciones y nueve mil espectadores al año por grupo). Por el contrario, ante la propuesta de mapear el alcance territorial, advertimos que los grupos y artistas podían, más allá de que no guardaran registros, recordar y señalar los lugares geográficos donde se habían presentado.

en el *juego* por su propia posición de externos (produciéndose un sinfín de desacuerdos en las prácticas). Estos intereses tienen diferentes variantes según la posición de los agentes, incluyendo a los agentes externos al campo. Lo que entre los miembros del teatro itinerante se traduce en la *creencia* de que “el teatro debe llegar a todas partes” es tal vez el concepto de *illusio*, que refiere a aquello que está en juego y por lo que vale la pena luchar, lo que sostiene a los artistas itinerantes en el *juego*, dotados de manera incondicional para vivir un estilo de vida condicionado por el trabajo.

Lo cierto es que, si los políticos se preocupan por la democratización del acceso al arte, si aparentemente comparten ese *interés*, no es necesariamente porque comparten la *creencia* (de que “el teatro debe llegar a todas partes”), sino porque pueden “capitalizar” esa acción (esporádica) en el campo político, en forma de ganancias específicas como legitimidad política o credibilidad. Esta idea se fundamenta en el hecho de que no existen en la provincia de Córdoba políticas culturales públicas tendientes a garantizar la democratización del acceso al arte. Y cuando hablamos de “acceso” hablamos de posibilidades de desarrollar un vínculo profundo con las artes, a través de la frecuentación y la adquisición de herramientas que permitan a los públicos empoderarse, e incluso decidir qué propuestas artísticas ver. Por el contrario, lo que existen son programas de circulación de producciones artísticas seleccionadas de manera arbitraria y presentadas de manera esporádica y desigual en el territorio provincial¹⁴. Aun así, hay que considerar los casos particulares en que se filtran *creencias* e *intereses* genuinos del arte que posibilitan disputas en el terreno de lo público y por lo tanto en la democratización del acceso¹⁵.

Los artistas itinerantes luchan por el reconocimiento político de su capacidad (histórica) de generar oportunidades genuinas de acceso al arte. Se encuentran inmersos en un estado de lucha y contradicción permanente: por un lado, reclaman reconocimiento como trabajadores de la cultura, pero al mismo tiempo se resisten a “venderse” para ser usados en las estrategias de

¹⁴En el mapeo realizado en 2022, observamos la presencia de producciones teatrales en territorios rurales, donde el Estado no ha tenido presencia, que son de difícil acceso por caminos de ripio y que los artistas alcanzan en alianza con organizaciones sociales tales como el Movimiento Campesino de Córdoba. Asimismo se observó que existen regiones con menor cobertura como el noreste provincial.

¹⁵Por ejemplo, las cogestiones o cuando agentes del campo cultural ejercen funciones de gestión en el campo de la política pública. Mientras escribo este artículo, un reciente cambio de autoridades en el área de cultura del gobierno provincial (en el que asume un funcionario que proviene del campo teatral), posibilita la proyección de un programa público de circulación teatral, en el que miembros del colectivo Itinerantes ponen a funcionar su propio capital y trayectoria como gestores culturales territoriales para que el teatro llegue a los públicos más postergados.

legitimidad del poder político y a perder así su autonomía creativa. Podemos decir que cultivan una creencia en el valor autónomo del arte, sin por ello rechazar el *interés* (y el valor) económico de su práctica.

Al hablar de *interés económico*, no podemos olvidar lo que Bourdieu (2010) describió respecto al funcionamiento de los campos culturales: La noción de *interés del desinterés* económico, definida como una práctica de los artistas, quienes “sostienen un rechazo constante y colectivo del interés propiamente económico” (p. 153), lo cual resulta ser una inversión (inconsciente) que a largo plazo se traducirá en beneficios económicos. Entendemos que al expresar claramente el valor económico del trabajo (en forma de honorarios artísticos previamente establecidos como condición de presentación), los artistas itinerantes se posicionan de manera diferente a sus colegas del campo teatral independiente y podría decirse que no realizan esta “inversión” a largo plazo que supone el *interés del desinterés*. Esta posición no resulta gratuita ya que deben enfrentarse a las acusaciones del propio campo teatral de producir en desmedro del arte atentando contra su valor¹⁶. Los agentes del campo teatral itinerante, en respuesta, emprenden luchas internas por el acceso a los sistemas de legitimación (como reclamar categorías específicas en los programas, premios y distinciones que otorgan las instituciones de cultura del Estado) y estrategias recientes de nuevas alianzas con el campo intelectual a través de la participación y el surgimiento de investigaciones, publicaciones, foros, etcétera, en el sistema académico.

Conclusión

A lo largo de este artículo hemos dado cuenta de las condiciones en que se da el acceso a las artes escénicas en Córdoba cuando se trata de públicos que no asisten al teatro. Este público y las condiciones de recepción merecen ser estudiados en profundidad, no solo para contribuir a la democratización y ampliación del acceso al arte y la cultura, sino porque se trata de un público masivo y posiblemente mayoritario¹⁷. Frente a las problemáticas metodológicas

¹⁶ Hay registros de entrevistas a hacedores de teatro independiente en las que relatan, entre sus hazañas, algo así como “hicimos una obrita para niños para viajar y ganar plata”. Estas declaraciones resultan deslegitimantes tanto de las prácticas itinerantes como de las producciones de teatro para las infancias.

¹⁷ Un solo grupo de teatro itinerante alcanza más de nueve mil espectadores al año. Para dimensionar esta cantidad de público podemos pensar en que una sala de teatro independiente con cincuenta localidades, se llene durante todos los fines de semana por diez meses al año (condiciones ideales); así alcanzaría un máximo de seis mil espectadores al año.

del estudio de la expectación y las posibilidades de investigación, nos hemos focalizado en las lógicas de circulación de un sector de artistas del campo escénico que se dedica especialmente a producir espectáculos y gestionar ocasiones para su presentación ante audiencias que se inician o acceden de manera esporádica a las artes escénicas, fuera de los circuitos culturales tradicionales.

Las experiencias de iniciación en artes escénicas para los nuevos públicos en Córdoba vienen de la mano de estas compañías de artistas itinerantes, devenidos en gestores culturales especializados, que circulan con sus obras “todo terreno”, producidas en función de este propósito. Los agentes del teatro itinerante se desenvuelven en y con un *habitus discordante* que les permite desempeñarse como intermediarios y traductores de otros *habitus* como los que operan en el campo social comunitario o en el campo escolar, en función de los condicionamientos de los territorios (contextos de recepción) donde presentan sus obras y de los agentes responsables de programarlas (que mayoritariamente no pertenecen al campo artístico). Se constituyen en mediadores “bilingües” entre el campo artístico y las instituciones externas¹⁸.

Creemos que no es casual la dificultad que encontramos para conocer las experiencias de expectación y el proceso de vinculación de estos nuevos públicos con las artes escénicas. Que esta dificultad forma parte de la dimensión del problema de la creación y formación de nuevos públicos en nuestra región: la falta de una oferta que garantice el acceso mediante una frecuentación sostenida en el tiempo, que nos permita reconocer y acompañar procesos de vinculación entre ciertos públicos y el campo de las artes escénicas.

La lógica misma del sistema de circulación y de legitimación, que les provee la estabilidad necesaria para mantenerse en el *juego*, involucra a diversos campos tales como el social, el político, el educativo, el comunitario y el artístico. Por lo que las condiciones de recepción se configuran en esa diversidad de lógicas también.

Consideramos que las luchas de los artistas itinerantes organizados por el reconocimiento de su especificidad y de su capacidad ante el Estado constituyen una estrategia de acumulación y conservación de *capital específico*, una pugna de *intereses*, pero al mismo tiempo significa

¹⁸ Eso explica la expresión que han utilizado algunos artistas itinerantes de larga trayectoria respecto a la sensación de “estar siempre como comenzando”; podemos decir que están siempre “traduciendo”, explicando el valor y las reglas de juego de su práctica.

una oportunidad para todo el campo teatral, para abordar a los nuevos públicos, reconocerlos y trabajar en posibles procesos de vinculación y desarrollo de audiencias a largo plazo.

Respecto al valor de las producciones y prácticas artísticas itinerantes, creemos como Lahire (2002) que el sentido no está en una obra esperando ser develado, sino que se produce en el encuentro con el público. Nos alejamos así de las concepciones que apuntan a analizar la autonomía del campo por un proceso de distinción entre aquellos que poseen el código (de valoración del arte) y aquellos que no lo poseen, moviéndonos por fuera de los sistemas elitistas de legitimación del arte. Ese esfuerzo por valorar de otra forma el trabajo teatral se nutre de otros indicadores que ponen en primer lugar la experiencia del espectador. El encuentro de las producciones de teatro itinerante con sus públicos, en condiciones ajenas al circuito habitual de consumo, implica asimismo la puesta en valor de un arte que se produce en alianza con el campo social popular.

Bibliografía

- Alegret, M. (2017). *Condiciones y convenciones del Teatro Independiente Cordobés*. [Tesis de doctorado]. Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (2000). El interés del sociólogo. En *Cosas dichas* (pp. 108-114). Gedisa.
- Brown, A. y Ratzkin, R. (2017). Implica a tu público (vol. 2). *Asimétrica*. <https://www.asimetrica.org/publicaciones>.

- Criado, E. (2008). El concepto de campo como herramienta metodológica. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 123. https://reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_123_011215166984248.pdf.
- Dubatti, J. (2020). Hacia una historia comparada del espectador teatral. En M. Bracciale Escalada y M. Ortiz Rodríguez (Comps.), *De bambalinas a proscenio: perspectivas de análisis para el estudio de las artes escénicas* (pp. 8-23). Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Fobbio, L. y Patrignoni, S. (2010). *En el teatro del simeacuerdo. Escenas para niños y acción en latinoamérica*. Recovecos.
- Fos, C. (2016). *Los titiriteros obreros: poesía militante sobre ruedas: textos de Carlos Fos*. Girotti, B. (comp.) Eudeba. <https://elibro.net/es/ereader/bmayorunc/119866>.
- Fos, C. (2010). *En las tablas libertarias. Experiencias de teatro anarquista en Argentina a lo largo del Siglo XX*. Verzero, L. (Comp.). Atuel.
- Itinerantes (2021, 10 de junio). *Carta al Instituto Nacional del Teatro*.
- Lahire, B. (2002). Campo, fuera de campo, contracampo. *Colección Pedagógica Universitaria*, 37-38, enero-junio/julio-diciembre. <https://biblat.unam.mx/hevila/Coleccionpedagogicauniversitaria/2002/no37-38/7.pdf>.

Cómo citar este artículo:

Silbert, X. (2023). Cómo llega el teatro a los públicos que no llegan al teatro. El papel del teatro itinerante de Córdoba en la creación de nuevos públicos. *AVANCES*, (32), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/41660>.