

El rol del público en la formación subjetiva de la profesión artística en teatro

Tensiones entre Tucumán y Buenos Aires

Pablo Salas Tonello¹

Resumen

Los estudios sobre públicos de teatro se encargaron habitualmente de cuantificarlo y medir niveles de afiliación, pero poco se indagó qué sentidos y experiencias suscitan en los artistas del espectáculo. Lejos de entender al público como una presencia que permite simplemente que el espectáculo se realice, en este trabajo mostraré que se trata de un agente que provoca efectos en la actividad teatral. En particular, este artículo analiza cómo inciden los públicos en las experiencias y el trayecto subjetivo y profesional de los artistas de teatro. Para ello, utilizaré los enfoques de la fenomenología social y el interaccionismo simbólico, en la medida que estudiaré al público como un otro significativo para los artistas, quienes, a su vez, construyen etiquetas para clasificarlo y dotarlo de sentido. El trabajo explica cómo los públicos moldean la subjetividad de los artistas como profesionales, intensifican las emociones de la puesta o se integran a los diagnósticos sobre por qué una ciudad es o no conveniente para hacer teatro. De este modo, mostraré que las miradas sobre el público también se organizan por contrastes entre territorios, en este caso, Buenos Aires y Tucumán, dos ciudades que albergarían distintos tipos de público.

Palabras clave: públicos, teatro, subjetividad, carrera profesional.

Abstract

The role of the audience in the subjective formation of artistic profession in theatre: tensions between Tucumán and Buenos Aires

Many surveys have focused in quantifying theatre audience and measuring its affiliation, but it has been scarcely analyzed the meanings and experiences that audiences arise in theatre artists. Instead of considering audiences as a mere presence that permit spectacles to be held, I will show that the public is a living agent that provokes specific effects in the world of theatre. Particularly, this article analyzes how audiences contribute to build experiences in the professional and subjective trajectory in theatre artists. To that end, I will use the scopes of social phenomenology and symbolic interactionism, since I will understand the audiences as a signifying other for the artists, who create, at the same time, labels to classify and give

¹ IDAES/UNSAM – CONICET. salasapablo2016@gmail.com

them meaning. This paper explains how audiences shape artist's subjectivity as professionals, enhance emotions on the stage and become part of diagnosis on why one city is or is not convenient to professional development. In consequence, I will show that perceptions of the audiences are built according to contrasts between territories, in this case, Buenos Aires and Tucumán, two cities which would host different kinds of audiences.

Keywords: Audiences, theatre, subjectivity, professional career.

Presentación

El objetivo de este trabajo es analizar el papel del público en la elaboración subjetiva que actores, directores y dramaturgos elaboran de sí mismos como artistas. Habitualmente, los públicos son una preocupación de la agenda pública con el fin de cuantificarlo, clasificarlo y plantear estrategias para acrecentarlo y fidelizarlo. En este caso, ensayaremos un estudio sobre públicos desde la perspectiva de los artistas, ya que nos interesa interrogar qué lugar ocupan en la configuración subjetiva de quienes se dedican al trabajo creador en las artes del espectáculo. Entendemos que los públicos desatan experiencias relevantes para los artistas, provocan emociones y sensaciones corporales, confirman expectativas profesionales, reafirman decisiones vocacionales, acompañan afectivamente el trabajo creador, construyen escenas intensas que luego los artistas buscan repetir. En este sentido, a diferencia de otros trabajos que han explorado cómo funciona el público como masa de espectadores que garantiza o pone en problemas al teatro como actividad económica, aquí analizaré el impacto que tiene el público en la subjetividad de los artistas y cómo el público es un territorio a través del cual aquéllos sienten, comprenden y orientan su actividad.

Además, las percepciones del público se moldean según los territorios y circuitos por donde los artistas transitan. En este sentido, los mundos del arte están constituidos de forma compleja y funcionan como verdaderas configuraciones culturales, en tanto campos de posibilidad delimitados, organizados según lógicas particulares de interrelación entre sus partes, con elementos compartidos en una trama simbólica común, así como desigualdades y diferencias que se procesan dentro de dicho marco (Grimson, 2011). Esta categoría da cuenta de la historicidad, contingencia y heterogeneidad constitutivas de las formaciones culturales. En este sentido, las percepciones y sentidos sobre el público que este trabajo abordará ocurren en una configuración cultural precisa. Se trata de experiencias de teatristas tucumanos, algunos de los cuales residen en San Miguel de Tucumán y otros que se instalaron en la Ciudad de Buenos Aires en busca de oportunidades profesionales o de formación. El prestigio del teatro porteño, así como sus importantes cifras de estrenos por años, talleres y teatristas en actividad vuelven a Buenos Aires un destino deseado para muchos teatristas, quienes en algunos casos retornan a Tucumán, y en otros se quedan a vivir en la Capital, incluso utilizándola como pista de despegue en busca de destinos internacionales. Según observaremos, las percepciones de los teatristas sobre el público no ocurren en abstracto, sino dentro del mundo profesional del teatro argentino comprendido como una configuración cultural con un centro nítido ubicado en Buenos Aires.

El análisis se inscribe en la tradición de la fenomenología social y el interaccionismo simbólico, en tanto nos interesa comprender al público como un otro generalizado (Mead, 1972), el cual, a través de su presencia, interviene y moldea la experiencia de los teatristas y construye el sentido

que la actividad adquiere para ellos. El trabajo mostrará que los teatristas elaboran etiquetas (Becker, 2009) con las que identifican y clasifican públicos. De este modo, se busca demostrar que una parte importante de la proyección profesional de la actividad, así como el goce que particularmente ofrece a quienes lo realizan, puede explicarse por cómo se rubrican los públicos y las expectativas de reconocimiento, diversión, admiración o encuentro íntimo que sobre ellos se deposita. El trabajo está elaborado a partir de una serie de entrevistas en profundidad realizadas entre 2017 y 2019 a teatristas tucumanos residentes en San Miguel de Tucumán y en la Ciudad de Buenos Aires.

Encuadres preliminares

Agendas de investigación de la Sociología de las artes

En el año 2017, Arturo Rodríguez Morató y Álvaro Santana Acuña (2017) compilaron un volumen con el objetivo de trazar un panorama de los desarrollos más importantes de la sociología de las artes en el ámbito hispanohablante, sobre todo en función de cierto vacío o desconocimiento de esta área de la sociología en América Latina y España. En su introducción, Rodríguez Morató (2017) ordena las principales motivos por los cuales la sociología del arte tuvo dificultades para despegar en dichos territorios: contextos históricos adversos encarnados en gobiernos autoritarios; un marcado interés de los sociólogos de profesión por la estructuración social y la relación entre sociedad y política, relegando a un segundo plano los objetos culturales; la centralidad de los intelectuales humanistas que estudiaron las artes con un anclaje social y utilizaron términos como sociología de la literatura o del arte sin conducir estrictamente estudios sociológicos (Rodríguez Morató, 2017: 20-24). Por su parte, también Marisol Facuse (2010) había llamado la atención sobre el escaso desarrollo de la sociología del arte en América Latina, donde la filosofía, la estética o la historia del arte se habían agenciado de las preguntas por el anclaje social de las artes, frente al relativo silencio de la sociología (Facuse, 2010: 76).²

Rodríguez Morató destaca *Las reglas del arte*, de Bourdieu (1995), y *Los mundos del arte*, de Becker (1982), como los dos trabajos seminales de mayor relevancia, los cuales, si bien ostentan marcadas diferencias entre sí, comparten una pronunciada renovación a la sociología del arte que les precede –como la de Adorno o la de Hauser–, ya que desplazarían el foco exclusivo en las obras de arte para abordar las relaciones sociales en las que las artes se producen (Rodríguez Morató, 2017: 19-20). El autor señala que los modos de acercarse a las artes en Becker y Bourdieu son notoriamente opuestos: mientras Bourdieu explica los conflictos de intereses, la estructura del campo y discrimina las jerarquías entre quienes lo integran, Becker enfatiza la cooperación, prioriza la acción sobre la estructura e incluye en su mundo del arte a todas las personas –artistas, mediadores, públicos, técnicos, etc.– que hacen posible su existencia. A pesar de ello, para Rodríguez Morató ambos autores coinciden en construir un programa donde las obras de arte merecen menor interés que el espacio social relativamente autónomo que constituyen y las relaciones sociales entre sus participantes.³

2 Una excepción a este panorama quizás sea el estudio del brasileño Sergio Miceli (2012) sobre la inserción de Jorge Luis Borges en el campo literario argentino. El estudio de Miceli tiene una clara inspiración en la sociología de Bourdieu, bajo cuya dirección realizó sus estudios de doctorado.

3 Cabe señalar que Bourdieu no abandona por completo el análisis de las obras. En el inicio de *Las reglas del arte*

Rodríguez Morató (2017) indica que una importante vía de renovación de la sociología de las artes vendrá de la mano de Antoine Hennion y Tia De Nora, los cuales se ubican en una senda analítica distinta a la de Becker o Bourdieu. Mientras en estos últimos las artes estaban en una esfera separada de resto de la sociedad –ya sea en un *campo* que había ganado su capacidad para regirse por reglas autónomas o en un *mundo del arte* que constituía un ámbito profesional–, De Nora (2004) investiga la presencia de la música en la vida cotidiana de las personas y muestra que no está afuera del espacio social, sino que es un objeto constitutivo del día a día de seres comunes, siendo justamente esta imbricación la que merece ser estudiada. Por su parte, en línea con la sociología pragmática y cercano a De Nora, Hennion (2001) ha indagado la agencia de los objetos culturales, es decir, aquello que los objetos artísticos –una canción, una película, un libro– provoca en los sujetos y cómo estos han aprendido a utilizarlos según sus intereses. A diferencia de Bourdieu o Becker, que pensaban las relaciones sociales como causas o trastienda que da como producto la obra de arte, en Hennion son las obras de arte las “generadoras de lo social” (Rodríguez Morató, 2017: 28).

Una última y reciente vía de la sociología de las artes puso el foco en la materialidad de las obras y el trabajo creador del que son resultado, recuperando en alguna medida una preocupación de los primeros enfoques, que observaban en detalle un cuadro, una escultura o una obra literaria. En sintonía con la mirada pragmática, esta corriente advierte el peligro de olvidar las obras de arte en el afán de explicar meramente sus funcionamientos sociales. Este es el programa de investigación que proponen Howard Becker, Robert Faulkner y Barbara Kirshenblatt-Gimblett (2006) en *Art from Start to Finish. Jazz, Painting, Writing and other Improvisations*. En sintonía con Latour, consideran que la obra es en sí misma un actante que le exige tareas al artista, a los intermediarios que se encargan de ponerla en disponibilidad o de conservarla, a los públicos. Entre sus planteos más productivos, proponen tomar el *final* de la obra, el momento en que se considera que el objeto está *terminado*, como un foco relevante de análisis, ya que es en ese punto del proceso creativo donde el artista y sus intermediarios toman decisiones sobre lo que es, o lo que aún no es, una obra de arte (Becker *et al.*, 2006: 1-11).

El trabajo creador de los artistas y su reconocimiento

La indagación del lugar del público en la subjetivación de los artistas nos invita a observar la experiencia misma de los espectáculos y lo que éstos provocan como objetos casi autónomos en los artistas y en el público, lo cual nos acerca al enfoque de Hennion y De Nora. En este apartado, analizaremos las controversias acerca de cuál es la especificidad del trabajo que realizan los artistas y, en consecuencia, qué reconocimientos se esperan en este tipo de producción. A diferencia de otros mundos profesionales, los mundos del arte se caracterizan por un tipo especial de trabajo, el *creador*, cuyos aspectos distintivos exigirían, en principio, formas particulares de reconocimientos por parte de los que disfrutan de él.

Ubicarse en la perspectiva de los artistas –actores, directores, dramaturgos– es una estrategia que, como vimos, se distancia de las primeras tradiciones de la sociología del arte. Bourdieu (1995), por ejemplo, presenta su trabajo como un avance en relación al humanismo de Sartre,

(1995) se incluye una meticulosa lectura sociológica de *La educación sentimental* de Flaubert.

cuyas reflexiones sobre literatura estaban excesivamente centradas en el proyecto creador del artista. Por su parte, el énfasis de Becker (1982) en dar cuenta de la totalidad de los actores sociales que integran un mundo del arte también conduce a neutralizar el protagonismo y el poder de decisión que los enfoques tradicionales les otorgaban a los artistas. De este modo, colocar el foco en los artistas provoca temores para el análisis sociológico, ya que es habitual para la sociología suponer que su tarea es neutralizar la presunta clarividencia y genio de los artistas que en otros enfoques subrayan.

En este sentido, Andrew Abbott (2016) advierte que la veneración del trabajo creador por encima de otro tipo de trabajos simbólicos, es decir, la creencia de que el trabajo creador supone de por sí formas más refinadas de elaboración, pensamiento y emoción, es una idea de los artistas del siglo XIX que aún influye poderosamente en nuestra forma de pensar las artes. Según Abbott, Mozart no era un genio, sino que hacía bien las tareas que cualquier músico del siglo XVIII debía hacer, probablemente con más empeño y obsesión. Los motivos que hacen que un artista se destaque sobre los demás se explican por simples causas relacionales o estructurales, ya que en un mundo profesional hay pocas posiciones jerárquicas, lo cual no significa que quienes las ocupan sean objetivamente los más capaces (Abbott, 2016).

De esta forma, Abbott (2016) discute la postura de Pierre-Michel Menger (2016), que desde hace tiempo define como su objeto de estudio el “trabajo artístico” y las “empresas creativas”. Para Abbott, aquello que llamamos “trabajo creador” no tiene diferencias sustantivas con cualquier otro tipo de trabajo, obturando cualquier posibilidad de que la sociología se deje seducir por creencias importadas desde los mundos del arte. En contraste, Menger (2016) sostiene la importancia de comprender cuál es la especificidad del “trabajo creador”, un tipo de actividad humana que ostenta características peculiares, ausentes en otros trabajos. Algunos ejemplos son la “incertidumbre” acerca de cómo debe ser el objeto final, lo cual suscita permanentemente momentos de “tensión creativa” en el proceso de producción de la obra, o la gran desproporción entre la cantidad de estudios y versiones en el proceso y la selectividad estricta del resultado final (Menger, 2016).

Es comprensible el temor de Abbott ante la idea de Menger de que exista un “único y simple principio generativo para la actividad creativa” (Menger, 2016: 10), lo cual anularía las posibilidades de analizar las formaciones sociales y contextos de las prácticas artísticas. Sin embargo, abordar al trabajo creador en su especificidad abre una vía para comprender cómo esperan ser reconocidos los artistas según la forma en que experimentan su trabajo. En sus estudios sobre la economía de los mundos profesionales del arte, Menger (2001) presenta un panorama marcado por la competencia, ya que, cuando la cantidad de artistas aumenta, no ocurre lo mismo con la demanda de trabajo, ocasionando desigualdad en el acceso a puestos de trabajo, mayor variabilidad en la programación de actividades laborales y mayor circulación entre tiempos de empleo y desempleo (Menger, 2001: 243). En alguna medida, los mundos profesionales del arte comparten aspectos con mercados monopólicos, ya que un artista puede alcanzar a posicionarse como alguien “insustituible”, que ofrece un tipo de trabajo sumamente particular y propio que nadie más proporciona. Sin embargo, Menger advierte que la fama de los artistas es frágil y sus posiciones monopólicas son momentáneas e imprevisibles, por lo cual difícilmente pueda asimilarse el mundo profesional de las artes a los monopolios (Menger, 2001: 248).

En síntesis, la incertidumbre del proceso creador, la descomunal cantidad de trabajo previo hasta alcanzar la obra final, la imprevisible carrera hasta alcanzar un trabajo creador insustituible, el desempleo y la inestabilidad laboral son algunas características de los mundos profesionales artísticos que nos hacen pensar que la mirada del público, su reconocimiento y sus reacciones pueden ser ciertamente significativas para los profesionales de las artes del espectáculo si tenemos en cuenta que no existe una economía previsible de reconocimientos. Si los aspectos inherentes al trabajo creador y los aspectos económicos del mundo profesional pueden ser profundamente ingratos para el artista, es posible que el público adquiriera un valor importante por ser un territorio donde conseguir evidencias más claras de reconocimiento.

Los públicos de teatro en la subjetividad de los teatristas

El etiquetamiento de los públicos

En este apartado, analizaré cómo los artistas del espectáculo distinguen tipos de público. Estas clasificaciones no son solo cognitivas, sino que se relacionan con la forma en que los artistas entienden su inserción en la actividad y la relevancia de su trabajo creador. Se observará que las percepciones sobre la presencia, la composición y las reacciones del público se transforman en experiencias significativas de los trayectos profesionales. En ningún caso el público es entendido en abstracto: siempre se le adhiere un aspecto, se lo clasifica de algún modo, se encuentra más cerca o más lejos de los círculos del teatrista. Estas percepciones operan de distintas formas: como evidencias que otorgan seguridad a la elección profesional; como ideal a partir del cual proyectar un trabajo; como factor central del goce de hacer teatro; como criterio de calificación y comparación de los mundos profesionales del teatro de Tucumán y de Buenos Aires. En muchos casos, el beneplácito de un tipo de público puede ser una evidencia de reconocimiento mucho más notoria y relevante que aquellas provenientes de instancias institucionales de la actividad. Por lo tanto, observar el lugar del público para los teatristas permite reflexionar más ampliamente sobre la economía de los reconocimientos de su mundo artístico.

En la exposición, se analizará la mirada de dramaturgos y actores de teatro, los cuales encarnan articulaciones bien distintas con el público: mientras los actores tienen una experiencia más inmediata y cercana, y están presentes en el momento en que el trabajo actoral se materializa en el espectáculo, los dramaturgos tienden a encontrarse mezclados en el propio público, junto al operador de la técnica o incluso ausentes durante las funciones. En este trabajo, no nos centraremos en particular en estas diferencias, ya que nos interesa sobre todo explicar el rol del público en un mundo profesional particular. Sin embargo, es importante contemplar esta distinción durante el análisis.

Jorge se acerca a los cuarenta años de edad, es dramaturgo y ha ganado varios premios con sus obras, algunas de las cuales fueron realizadas por otros directores en varias ciudades de América Latina y España. A diferencia de otros directores multipremiados, Jorge no comenzó una carrera de “maestro” de nuevos teatristas: no formó una escuela de dramaturgia ni se afincó especialmente en alguna sala. Solamente de forma esporádica organiza talleres breves. Su relato acerca de cómo se transformó en dramaturgo es bastante atípico, muy afortunado, según señala, y muestra bien cómo la *presencia* del público alienta la construcción de la confianza profesional.

Durante su adolescencia, Jorge asistía regularmente con su familia a una iglesia evangélica relativamente pequeña “de unas 50, 60 personas... un ambiente muy familiar, muy agradable”. Un día, Jorge llevó escrito un pequeño sketch humorístico sobre los reyes magos y pidió realizarlo al final de la reunión. El pequeño espectáculo fue un éxito y, a partir de allí, comenzó a llevar regularmente nuevos números para hacer después de la ceremonia. Con el tiempo, otros chicos de la iglesia se sumaron a su iniciativa, hasta que contrataron a un profesor para que les diera clases de teatro.

De esta experiencia inicial, Jorge destaca que “era el ambiente ideal porque era público *con buena onda*, era como tener un teatro *lleno de gente seguro*”. Justamente, al preguntarle más adelante qué situaciones son las más desagradables en el mundo del teatro, no dudará en remitirse nuevamente al público, esta vez con un carácter contrario a la primera escena:

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

En este caso, la ausencia de público invoca la pregunta acerca de si la decisión vocacional fue la correcta, lo que significa un gran vértigo para la autopercepción que un artista construye de sí. En este sentido, la experiencia en la iglesia, con un entorno familiar favorable, es útil para el momento preprofesional de su trayectoria porque garantiza algo que más adelante será un desafío conseguir.

Después de frustrarse en dos carreras universitarias, Jorge decide finalmente inscribirse en la Carrera de Teatro de la Universidad Nacional de Tucumán. En segundo año, participa de un concurso de dramaturgia organizado por el Teatro Universitario y su obra es seleccionada para ser dirigida y actuada por figuras reconocidas de la escena local. Jorge recuerda con entusiasmo las reacciones del público que él miraba desde la cabina de la técnica. Si en la iglesia sintió por primera vez que su escritura tenía algo atractivo para los demás, en este segundo momento será la composición del público la que inyecte algo especial a lo que será su vocación profesional como dramaturgo:

Ese momento me marcó, fue fantástico, estar en la cabina viendo cómo la gente *respondía* y en un teatro de verdad, con actores de verdad y *público de verdad*, porque *no era mi familia, ni la gente de la iglesia*. Y una cosa así medio *Frankenstein*, ¡Funciona, Funciona! (*risas*) Vos imagínate lo que es para uno como escritor “barra” director, yo juntaba fotocopias usadas y escribía del otro lado, hacía cuadernillo y escribía con lapicera, con mi letra horrible, con mis tachones. Después transcribía... Imagínate la imagen que vos tenés de tu texto y de tu trabajo, algo que hiciste en tu habitación desordenada... pensar que eso puede cautivar, divertir y hacer reír, a *60 personas que no te conocen*. Cuando se conectaron esas dos cosas, te cae la ficha de decir “Capaz que puedo hacer esto”. (Entrevista con el autor)

La sala, los actores profesionales y, sobre todo, la reacción favorable de un público “de verdad”, con el cual no hay vínculos afectivos o familiares directos, se constituyen en la *evidencia* de que “capaz que puedo hacer esto”. En el relato de Jorge, la selección de su obra por parte de un comité de reconocidas figuras de la escena local no impacta tanto subjetivamente como las risas de las sesenta personas que no conoce. Es decir, entre el reconocimiento del comité de selección, pertenecientes al campo de producción restringida, y el reconocimiento del público otorgado por sus risas y su interés, el segundo tiene un impacto más destacado e intenso.

Además, el dramaturgo enfatiza el contraste entre la dinámica del trabajo creador –solitario, íntimo y desprolijo– y la situación pública donde los espectadores disfrutan. Con esta diferencia, Jorge describe una experiencia angustiosa de sus primeros años como dramaturgo: hasta que el público no apareciera, no era sencillo medir la calidad del trabajo. Tal como señala Menger (2016), el carácter central del trabajo creador es su *incertidumbre*. En este caso, sólo con la aparición de un público desconocido, “de verdad”, se verá si el experimento, al igual que el monstruo de Frankenstein, funciona.

Jorge dejaría la facultad de teatro para dedicarse casi exclusivamente a la escritura y puesta de sus propias obras. En su sitio web, el teatro de Jorge se caracteriza por estar dedicado a la “comedia”, aunque sus puestas también tienen aspectos “dramáticos”, “absurdos” y “macabros”. Su afiliación genérica lo distancia de las formas que habitualmente tiene el teatro independiente para pensar al público:

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

Jorge realiza estas reflexiones cuando le pregunto por qué cree que sus obras reciben premios u otros reconocimientos. Razona que las obras reciben premios de las instancias jerárquicas del campo debido a que tienen el beneplácito del público, a que son obras que *no están hechas* para el campo de producción restringida, para “gente con máster en teatro antropológico”. De este modo, en su razonamiento, es una idea de público general la que orientaría la mirada de los jurados. En síntesis, “ser hábil” como dramaturgo se demuestra interpelando al gran público.

Damián es un joven dramaturgo tucumano que no pasa los veinticinco años y vive en Buenos Aires. Al igual que Jorge, Damián estrenó su primera obra a través de una convocatoria, donde su texto fue seleccionado, aunque en este caso él elegía a los actores y dirigía la puesta. Se trata de una modalidad a la que Damián volverá a apostar en reiteradas ocasiones. También para él, el público es una zona que le permite medir su propio status de dramaturgo. Quizás por ser tucumano, explica, tiene “la necesidad de estar respaldado por una institución, o por un espacio o por un colectivo, o por lo que sea, primero porque *eso acarrea su propia convocatoria, siempre, y acá a uno no lo conoce nadie*”. En este sentido, Damián destaca que, en los festivales donde participó, el público era casi por completo desconocido para él:

Está buenísimo formar parte de festivales donde el propio público es público *que vos no tendrías por tu cuenta*, porque van a ver *los* trabajos, eso tiene de *gratificante*. Estos espacios dicen “Ah mirá la voz de este pibito, está acá, me enteré de su existencia”. Está buenísimo que eso pase. En la función, que mis amigos no fueron porque yo me colgué de avisar, *a la obra la vieron cuatro personas que conozco y las otras ciento veinte personas que vieron la obra no tengo idea quiénes son*. Eso tiene de bueno el festival, ¿viste? La vieron, *saben que esta obra es mía, que les gustó, seguirán viendo mis cosas, no sé...* (Entrevista con el autor)

Al igual que Jorge, Damián destaca como un salto en su trayectoria profesional el hecho de que el público sea completamente desconocido para él. Además, se trata del público *de un* circuito, en este caso, de un festival porteño de jóvenes dramaturgos. El público no es un conjunto desdibujado, conformado al azar, sino que sostienen un comportamiento regular, fieles a un festival, con una mirada posiblemente entrenada. El beneplácito de este público correspondería a un reconocimiento entre pares, distinto al que Jorge esperaba en sus obras.

Damián, ubicado en una fase inicial de su trayectoria, imagina que el público después de ver la función “sabrán” que esa obra es suya y eventualmente “seguirá viendo sus cosas”. En este sentido, la participación en un festival lleva implícito el traspaso de no ser nadie a ser alguien que pueda fidelizar un público en relación a su figura como autor. En contraste, Damián enfatiza que en Tucumán no existe un público constituido por fuera de lazos afectivos o colegas de la profesión y comenta con sarcasmo que allí una puesta suya sería “*como una fiesta de quince: van mis primos, mis compañeros del colegio, mis amigos de teatro, gente que he conocido de la vida durante diecisiete años que viví... Acá (por Buenos Aires) eso no existe*”. Obviamente, esto no es del todo cierto, ya que en Buenos Aires muchos elencos también apuestan a convocar a sus familiares y amigos. En este caso, Damián subraya sobre todo el salto en su carrera como dramaturgo en el hecho de gozar del público del festival.

Son muchos quienes comparten la percepción de que el público en Tucumán está conformado sustantivamente por teatristas o el entorno afectivo del elenco. Otros teatristas entrevistados para este trabajo dirán:

Me parece que la gente que va a las salas independientes es *la misma gente de teatro*, yo no sé si es un plan de la juventud tucumana ir a ver una obra de teatro independiente, no sé si lo fue alguna vez. Para mí es un plan porque me dedico a esto. Mi sensación es que siempre son “amigos de...”, “familiares de...”, o gente de teatro la que va a ver. (Entrevista con el autor)

Hay un punto en el que se termina armando como un *círculo*, por lo menos es lo que yo pude ver en mi experiencia en Tucumán. Éramos los mismos los que actuábamos y los que íbamos a ver teatro, y se termina acotando el círculo. (Entrevista con el autor)

Al respecto, entre los teatristas aparece un problema que típicamente indagan los estudios sobre públicos: su conformación. ¿Está formado exclusivamente por otros *profesionales* del teatro? ¿O son *consumidores* de teatro, como podrían ser de otras salidas de ocio, como cine

o recitales de música? En estos testimonios, la percepción de que en Tucumán el público no se renueva y pertenece a círculos cercanos provoca tedio y malestar en los teatristas.

Adrián había alcanzado una sólida carrera como actor en Tucumán cuando decidió mudarse a Buenos Aires para trabajar en cine. Entre sus anécdotas, cuenta la historia de un unipersonal que escribió para realizar en bares, ya que, como sus “amigos no iban al teatro”, decidió “generar un espectáculo para ir yo donde estaban ellos”. Se trataba de un monólogo con la particularidad de que el actor, al terminar, se iba sin esperar el aplauso del público. Esto le permitía escaparse del momento donde los actores reciben las felicitaciones del público, una situación que siempre lo incomodó según qué tipo de público se acercase:

Me cuesta mucho recibir el halago, ese momento a mí me pone muy *incómodo*. Terminó la obra y si te van a saludar al camarín es “Bueno, sí, gracias”. (...) También veías gente que *te estaban mintiendo*, después te enterabas. “No te sientas obligado a decirme algo”, ¿viste? En ese sentido, prefiero después tomarnos un café o charlar. La situación de camarín, *con los pares más que nada, prefería evitarla*. No tanto así *con mis amigos*. Si venían a saludarme, yo me re prendía. Cuando iban mis amigos, los que *no son del palo del teatro*, porque de alguna forma, cuando actúo tengo como un *ideario, un ideal de público*, al cual yo me... y creo que *son ellos*. Entonces, como... No sé, justo me... me quedo así, medio pensando... (*silencio largo*) porque justo *tengo un amigo puntual* que ya falleció, entonces era eso, por mucho tiempo *él era mi ideal de público*. Si *él se divierte* con esto... (Entrevista con el autor)

En este caso, Adrián se siente incómodo en el camarín ante los halagos del público compuesto por pares, pero feliz si quienes lo saludan son sus amigos “que no son del palo del teatro”. A su vez, mientras Damián desprecia una función que pueda parecerse a una “fiesta de quince”, para Adrián su “ideal de público” es un amigo personal externo al mundo del teatro.

La coexistencia de modelos distintos se comprende reponiendo datos que dan cuenta de la configuración cultural en la que se inscribe la práctica. Damián estudió teatro en Tucumán, pero decidió debutar como director y dramaturgo en un festival de Buenos Aires. Su inserción en el mundo del teatro es similar a la que Saunier (2015) describe para la escritora belga Amélie Nothomb, quien, al inicio de su trayectoria, manifiesta la “voluntad de publicar en el campo literario francés”, la puerta de entrada al mercado mundial de los bienes culturales, ya que entiende que allí “el mercado es simplemente más interesante”. Además, la escritora estimaba que un libro editado en su país de origen vendería pocos ejemplares, y “nadie en Francia querrá un libro editado en Bélgica” (Saunier, 2015: 117).⁴ En el mismo sentido, Damián dice:

Yo prefiero que a mi obra la vean *cinco chinos* antes que esté en la Martín Coronado.⁵ Para lograr eso, lamentablemente para mí, hay una idea todavía instaurada de que para acceder a un panorama más internacional tenés que haber tenido ciertos logros a nivel nacional o a nivel circuito en Buenos Aires. (Entrevista con el autor)

4 Las traducciones son mías.

5 Sala mayor del Teatro San Martín, uno de los teatros oficiales más emblemáticos de la Ciudad de Buenos Aires.

Nuevamente, la decisión de Damián sobre cómo se inserta en el campo teatral corresponde con la búsqueda de un público internacional, no conocido por él, ni siquiera compuesto por colegas o especializados en este caso en teatro. Al igual que la escritora nombrada, entiende que la estrechez de públicos disponibles en un territorio es problemática, lo cual para otros artistas no funciona así en absoluto.

Las diferentes etiquetas que realizan sobre el público pueden remitirse también a los orígenes de su pasión por el teatro. En el caso de Damián, esta surge con una separación de grupos de socialización típicos como la escuela, el barrio o la familia: durante la adolescencia, Damián viaja a Buenos Aires a realizar talleres de teatro musical; luego, comienza a dar clases de actuación para niños cuando termina su propia jornada escolar. Por el contrario, la pasión por el teatro de Adrián surge de ir al cine con sus amigos en el horario de las matinés, a ver películas de género western, ciencia ficción y acción. Cerca de finalizar la entrevista, al reflexionar sobre el público que le interesa en sus espectáculos, Adrián señala: “me sale el Bruce Lee, o el Trinity:⁶ tiene que ser algo que (el público) lo pueda entender... no hablo del entendimiento, sino que pueda haber algún goce”. Cuando le pregunté a Adrián cómo nacieron sus ganas de hacer teatro, dijo que quería “filmarse, verme en pantalla”, ubicarse como el generador de una escena de disfrute colectivo. En contraste, Damián enfatiza que, cuando comenzó la actividad, se vio obligado a “esconder” cosas: no revelar que enseñaba teatro a niños, porque podrían considerar arrogante dar clases sin estar completamente formado; esconder sus deseos de ser dramaturgo, ya que en Tucumán la carrera de un artista del espectáculo debe comenzar por la actuación, antes de ir a la dramaturgia; esconder su estilo pop, dada la predominancia en Tucumán de una estética lúgubre y pobre, ligada al ideal de izquierda de la tradición del teatro independiente (Mauro, 2011).

En síntesis, el público cobra valor según tres clasificaciones o etiquetas que denotan vías de acceso a la obra. Para Jorge y Damián, el público valioso es aquel que *no está ligado al círculo familiar o de amistades*. En ambos casos, este público se cobra especial importancia en el momento *inicial* del trayecto profesional. Por su parte, el público que Damián destaca es el previamente *constituido en un circuito*, que no asiste llamado por su autoría en particular, sino por un festival. En contraste, Adrián afirma que su “ideal de público” siempre estuvo moldeado por amigos que no pertenecen al ámbito del teatro, que, al parecer, solo asisten a la puesta porque él está en escena. En su caso, le otorga importancia a hacer gozar a miembros del círculo íntimo. Al respecto, cabe señalar que mientras Jorge y Damián son dramaturgos, Adrián es actor, motivo por el cual experimenta de otra forma la presencia del público, lo cual será indagado más adecuadamente en el próximo apartado.

El público como cantidad

Muchos estudios sobre públicos se efectúan desde la perspectiva de las políticas culturales, cuya preocupación central es garantizar y acrecentar el caudal de público para sostener la

⁶ Bruce Lee es un actor norteamericano de origen chino, famoso por sus películas de acción. Trinity es el protagonista de “Me llaman Trinity” (1970), un cómico y popular spaghetti western italiano. El informante recuerda haber visto estas películas en el cine durante su niñez.

actividad teatral. De este modo, se han realizado sondeos para medir la cantidad de asistentes, su frecuencia y sus características demográficas. En este apartado, observaremos que los aspectos vinculados a la cantidad de público –si es escaso, suficiente, masivo– son especialmente significativos para los teatristas.

La última Encuesta Nacional de Consumos Culturales (2017) revela un notorio descenso en la concurrencia de públicos de teatro con respecto al 2013, lo cual coincide con la baja de otros consumos pagos como el cine, la compra de libros o los recitales en vivo. La concurrencia de públicos de teatro se redujo en un 40 % en todo el país entre 2013 y 2017, pasando de un 19 % de la población total de encuestados que declaraban asistir al teatro con alguna regularidad a un 11 %. Los cambios más dramáticos ocurrieron en el NOA, cuyo público se redujo en un 50 %: de ser la tercera región del país con más público en el 2013 –con un 15 % de su población con concurrencia regular al teatro– en el 2017 se ubica en el último lugar de las regiones, con solo un 7,8 % de su población que asiste al teatro alguna vez en el año (SINCA; 2013, 2017).

Uno de los pilares de la actividad teatral es el espectador con un alto grado de afiliación, no esporádico, que declara asistir al teatro una vez al mes, cada tres o cada seis meses. Si se comparan las Encuestas del 2013 y 2017, observamos que en el NOA el espectador que va al teatro una vez al mes o una vez cada tres meses se redujo de un 5 % a un 3 % de los encuestados. En muchos casos, este público fidelizado se integra por teatristas del circuito, como se señalaba sobre Tucumán en el apartado anterior. Incluso algunos eventos que declaran convocar a nuevos públicos, como la Fiesta Provincial del Teatro, acaban por reunir un público casi exclusivamente constituido por productores o estudiantes de teatro (Salas Tonello, 2019).

La cantidad de público en una función es un aspecto significativo para los teatristas, sobre todo para los actores que están en el escenario. Manuel es un actor de unos treinta y cinco años que se desempeñó profesionalmente antes de entrar en la facultad, la cual abandonó después de cursar unas pocas materias. Se formó en algunos talleres, pero sobre todo en los escenarios. Durante la entrevista, se asombraría al hacer consciente la cantidad de obras que realizaba en paralelo en algunas épocas de su vida. Para comenzar la conversación, le pregunté por las situaciones más gratificantes o agradables que tiene el teatro, para lo cual no dudó en ubicar al público como protagonista de la escena. Recordó cuando “metieron mil personas” en una sala municipal recientemente inaugurada en Tucumán: “la risa de esa cantidad de gente a mí me vuelve loco, siento que me *transporta*”. Y continuó:

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

La intensidad de la risa del público se presenta en equivalencia con la fuerza de la naturaleza, al ubicar el espectáculo en un escenario no habitual para el teatro. De este modo, la actuación es una experiencia de afección corporal y conexión con la trascendencia, similar a la de los consumidores fanáticos (Benzecry, 2010), incitada por la masividad del público como factor de intensificación. Por su parte, Nicolás, un actor tucumano que vive en Capital, hará

referencia al volumen de público cuando comente los motivos que ratifican su decisión de haberse mudado a Buenos Aires. En este caso, cuenta una escena donde él mismo se ve interpelado como público:

Acá (*por Buenos Aires*) viste que estamos todos medio agotados, medio explotados, pero uno se junta y vas de una punta a la otra. Yo ahora me tengo que ir a la otra punta de la ciudad ¡Y voy a ir! Hay algo del cuerpo como más festivo que acá sucede (...) Y la gente va al teatro, hace fila para el evento, para la cosa que es gratis... A mí a veces me dan ganas de ir, pero digo “Qué paja hacer fila, no la voy a hacer”. Una vez me pasó en el Kirchner,⁷ había una fila y digo “No la voy a hacer!”... pero, si *toda esta gente* la está haciendo... ¿Por qué *yo* voy a ser tan pajero de no hacerla? Si está buenísimo y quiero verlo ¡La voy a hacer! Si estoy viviendo *acá*, si es *gratis*. (Entrevista con el autor)

En este fragmento, Nicolás asocia dos situaciones donde se realiza un esfuerzo corporal para alcanzar experiencias colectivas placenteras, descartando la opción por la comodidad, el sedentarismo y el encierro. En el primer caso, se trata de recorrer largas distancias. En el segundo caso, se ve interpelado como público al observar una larga fila de espectadores que esperan con paciencia para ingresar a un espectáculo. Se trataba de un espectáculo al que él había elegido ir, pero, al llegar, se sintió frustrado por el tiempo de espera. Sin embargo, la comprensión de una ética de la paciencia del público lo hace sentir en falta si se da por vencido. Este efecto proviene de la presencia *masiva* del público, que invita a pensar que, más que una fila de fanáticos que insisten para ver a su ídolo, son personas *comunes* que se esfuerzan para hacer uso de lo público. Más adelante, Nicolás relatará nuevamente su asombro ante un público *masivo*, aunque ahora como teatrista:

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

La masividad del público disloca la percepción de Nicolás, habituado al teatro independiente en Tucumán con pocos asistentes. En su relato, a Nicolás le interesa el público no como un circuito, sino como un fenómeno masivo, casi como una naturaleza de la ciudad, como si la asistencia al teatro fuera algo que vuelve éticamente mejores a los urbanitas, ya que se involucra un esfuerzo: corporal si hay que hacer fila y económico si hay que pagar.

⁷ Se refiere al Centro Cultural Néstor Kirchner, inaugurado en mayo de 2015 en el antiguo edificio del Correo Central en Buenos Aires. Se caracteriza por su amplia oferta de espectáculos gratuitos.

Por último, en el testimonio de Agustín, un joven actor que también vive en Buenos Aires, observamos que dar funciones a sala *llena* excede la excitación momentánea de la función:

Ya vamos 22 o 23 funciones y siempre se llenó, nunca me pasó eso en mi vida, de *llenar sala con una semana de anticipación*. Eso también te da una *libertad como actor*, ya vas *relajado*. Y es lindo tener sala llena, porque te *re alimenta*, porque hay como un intercambio más copado, no tiene relación con el éxito necesariamente, sino con *que se armó de pronto* el acontecimiento, con la gente ahí *bancando la parada*, respondiéndote. (...) Y hay confianza en la obra, *cuando confiás que la obra está buena*, ya *entrás como mucho más seguro porque sabés que la gente se va a copar*. (Entrevista con el autor)

En este caso, la seguridad de la sala llena no sólo traerá aparejada la intensidad de la función, sino que incide en los aspectos técnicos de la actuación, ya que es posible ir más “relajado” y “seguro” al escenario. Para los actores, una tonicidad relajada se consigue con entrenamientos corporales y entradas en calor. En este caso, la seguridad de una sala llena *resta* trabajo a los actores en el ajuste de su técnica actoral. De este modo, según el razonamiento de Agustín, alcanzar un caudal de público le permite a la obra mejorar su calidad al potenciarse la técnica actoral. Esto tiene consecuencias importantes en la economía general de los reconocimientos, ya que si una obra tiene una buena base inicial de público que dé seguridad a sus actores, estos tendrán más facilidad para ajustar su técnica actoral que aquellos actores que asisten a la función con el temor a la escasez de público. En este caso, Agustín actúa bajo la dirección de una directora conocida del circuito, gracias a lo cual los actores y las actrices son eximidos de una tarea que, en otros casos, deberían garantizar: *traer público*.

Conclusiones

Este estudio se propuso explicar qué rol juega el público en la subjetivación de los artistas del espectáculo. Para ello, consideramos que la fenomenología social y el interaccionismo simbólico ofrecen el marco teórico adecuado, ya que el público, como presencia y como actante, transforma el espectáculo teatral en un acontecimiento significativo para los teatristas, provoca efectos variados que van desde la autoconfianza profesional hasta al goce intenso de la experiencia escénica. Resta observar cómo se coordina el público como otro significativo en relación a otras figuras más simétricas para los teatristas, como sus colegas, o asimétricas, como sus maestros, jurados o directores de obra o de audición. A su vez, el público sólo cobra sentido mediante *etiquetas* que los teatristas asignan, dando apertura a un territorio con una particular densidad de sentidos, cruzado por tensiones, elementos emotivos y expectativas que conforman pistas para explicar la configuración cultural de la actividad teatral en Tucumán y Buenos Aires.

Los testimonios demuestran que las prácticas de reconocimiento son mucho más complejas que una simple escena en la que un actor social -el público- entiende como legítimo y experto a un profesional del espectáculo. Según observamos, no existe en el mundo del teatro una única versión acerca de cuál es *el público* con verdadero poder de evaluar y aprobar la práctica teatral. Al contrario, en función de los circuitos, los momentos de la trayectoria, las características de las obras y las funciones, existen distintas formas de clasificar al público como un otro que vuelve significativa la práctica del teatrista.

Si consideramos la *incertidumbre* como característica principal de las artes, tanto por los aspectos inherentes al trabajo creador como por los rasgos de su mercado profesional (Menger, 2001, 2016), el público es un territorio no exento de este carácter. Sin embargo, observamos que, justamente, a través del público los artistas tramitan la certeza, la seguridad y la perspectiva de futuro de la actividad. Damián espera que el público del festival regrese a ver nuevas obras suyas; Agustín llega tranquilo a la función porque sabe que la sala estará llena y el público bien dispuesto; Jorge entiende que puede ser un dramaturgo profesional sólo después de verificar la reacción de un público no conocido por él. En otras palabras, el público otorga seguridad profesional al director como profesional, al dramaturgo en su carácter de autor, al actor en su despliegue técnico al permitirle relajarse. De este modo, el público es un territorio donde los teatristas mitigan la *incertidumbre* del arte teatral.

Por otra parte, el público desconocido y no ligado a los círculos familiar o afectivo es el que consolida el paso hacia la profesionalización, momento ciertamente problemático en una actividad donde las titulaciones académicas no son determinantes para el éxito profesional, ni existen etapas claras por las cuales el teatrista entienda que deba pasar sí o sí. De este modo, sobre todo para los dramaturgos, el público “de verdad”, el que “vos no tendrías por tu cuenta” funda un importante momento de la carrera, aquel donde el teatrista siente que ha cruzado la barrera de la pura afición para ser un autor profesional. Sin embargo, en el caso de un actor ya completamente profesionalizado aparece un “ideal del público” asociado a los amigos cercanos.

Ciertamente es llamativo que los artistas entrevistados no muestren especial interés por el público conformado por sus pares, los propios teatristas, que constituiría, al parecer, el grueso de la audiencia en Tucumán. Quizás el reconocimiento de los pares interesa en otros niveles de la actividad, y no particularmente al momento de presentar un espectáculo. También es probable que, en el contexto de la entrevista, los artistas no manifiesten el deseo de un público de pares y se presenten a sí mismos como desinteresados por este tipo de reconocimiento. Cabe mencionar, sin embargo, que algunos de ellos caracterizan negativamente a sus pares, como hipócritas o excesivamente herméticos en el planteo de sus espectáculos. Ciertamente, el reconocimiento de los pares en tanto público es una vía de exploración que debe ser profundizada.

Por otra parte, el público es un agente central de *intensificación* de la experiencia escénica, sobre todo cuando es comprendido y sentido como una *cantidad* importante. En estos casos, la risa es la principal reacción que afecta el cuerpo del actor, una risa que no se manifiesta asociada al género comedia, sino como un carácter más general de lo que ofrece el teatro como práctica.

Para terminar, todos los testimonios analizados ponderan las características del público en Buenos Aires por sobre el de Tucumán, sobre todo por su *composición* –no integrada exclusivamente por teatristas o amigos– y por su *cantidad*. En este sentido, en el tránsito hacia Buenos Aires, a las oportunidades de formación o profesionales que se buscan, se suma un público que, nuevamente, mitiga la *incertidumbre* de la actividad teatral. Cabe señalar que este trabajo no analizó testimonios de teatristas que retornaron a Tucumán, es decir, aquellos que no encuentran el panorama profesional del teatro de Buenos Aires particularmente alentador. Sin embargo, hay un acuerdo general acerca de los públicos, lo cual coincide con la última encuesta de SINCA según la cual el mayor descenso de públicos de teatro ocurrió en la Región NOA.

Bibliografía

- Abbott, Andrew (2016). "Comments on Pierre-Michel Menger's paper", *Section Culture*, Summer, pp. 13-16.
- Becker, Howard (1982). *Art Worlds*. Los Angeles, University of California Press.
- Becker, Howard (2009). *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Becker, Howard; Faulkner, Robert; Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (2006). "Editors' Introduction" en: *Art from Start to Finish. Jazz, Painting, Writing and other Improvisations*. Chicago, University of Chicago Press.
- Benzecry, Claudio (2010). *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama, Barcelona.
- De Nora, Tia (2004). *Music in Everyday Life*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Dubatti, Jorge (2007). *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires, Atuel.
- Facuse, Marisol (2010). "Sociología del arte y América Latina: notas para un encuentro posible", *Revista Universum*, N° 25, Vol 1. pp. 74-82.
- Grimson, Alejandro (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de la teoría de las identidades*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Hennion, Antoine (2001). "Music Lovers: Taste as Performance", *Theory, Culture, Society*, 18 (5), pp. 1-22.
- Mauro, Karina (2011). "Influencia del ideal de la izquierda "clásica" en el campo teatral porteño de la primera mitad del siglo XX" (ponencia), *XIII Jornadas Interescuelas Departamentos de Historia*, San Fernando del Valle de Catamarca.
- Mead, George H. (1972). *Espíritu, persona y sociedad. Desde el punto de vista del conductismo social*. Buenos Aires, Paidós.
- Menger, Pierre-Michel (2001). "Artists as workers: Theoretical and methodological challenges", *Poetics*, N° 28, pp. 241-254.
- Menger, Pierre-Michel (2016). "The Work Process in Creative Undertakings", *Section Culture*, Summer, pp. 6-12.
- Miceli, Sergio (2012). *Ensayos porteños. Borges, el nacionalismo y la vanguardia*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- Rodríguez Morató, Arturo (2017). "Introducción: algunas claves para entender la nueva sociología de las artes" en: Rodríguez Morató, Arturo; Santana Acuña, Álvaro: *La nueva sociología de las artes. Una perspectiva hispanohablante y global*. Gedisa, Barcelona.
- Salas Tonello, Pablo (2019) "El festival de teatro en el espacio urbano: la experiencia del público de una política cultural". *Revista Lindes*, Buenos Aires.
- Saunier, Émilie (2015). "Accéder à la reconnaissance en tant que femme écrivain belge: une étude du cas d'Amélie Nothomb dans le champ littéraire français", *Sociologie et Société*, Vol. 47, N° 2, pp. 113-135.
- Sistema de Información Cultural de la Argentina (SINCA) (2013). *Encuesta Nacional de Consumos Culturales 2013*.
- Sistema de Información Cultural de la Argentina (SINCA) (2017). *Encuesta Nacional de Consumos Culturales 2017*.