

# Mercado teatral y cadena de valor

Raúl S. Algán



# Mercado teatral y cadena de valor

Raúl S. Algán



# Créditos

Algán, Raúl S.

Mercado teatral y cadena de valor / Raúl S. Algán.–1a ed .–Caseros :  
RGC Libros, 2021.

Libro digital, EPUB–(SEA (Ser-Estar-Acción) / 5)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-47260-7-0

1. Sociología de la Cultura. 2. Teatro. 3. Artes Escénicas. I. Título.  
CDD 306.47

---

© RGC Libros.

Equipo RGC: Nicolás Sticotti, Emiliano Fuentes Firmani y Leandro  
Vovchuk.

Ilustración de tapa: Marcelo Canevari

Corrección: Virginia Lauricella, Lucrecia Bullrich y Sebastián Spano

Diseño: Ana Uranga–Melasa diseño

Colección: Ser, estar, acción–5

Directora de colección: Paula Brusca De Giorgio

ISBN: 978-987-47260-7-0

Hecho el depósito que establece la ley 11.723.

Impreso en la Argentina.

# Índice

Agradecimientos

Carta al lector

Prólogo

Estudio preliminar

## **1. La cultura como paradigma, el teatro como campo**

1.1. El enfoque antropológico

1.2. El enfoque económico

1.3. La idea de valor en la cultura

1.4. El teatro como campo simbólico

En resumen

## **2. El mercado teatral, una visión estructural**

2.1. Producción

2.1.1. Los organismos de gestión colectiva

2.1.2. Las asociaciones

2.1.3. Los sindicatos

2.1.4. Los modos de producción

2.2. Circulación

2.2.1. Los sistemas público y privado

2.2.2. Los ámbitos de circulación

2.3. Recepción

2.3.1. Los tipos de público

2.3.2. Los formadores de opinión, redes sociales y medios masivos

2.3.3. Ticketeras

2.4. Apoyos

2.4.1. Apoyos públicos

2.4.2. Apoyos privados

En resumen

### **3. La cadena de valor, una mirada dinámica**

#### 3.1. Nodo primario

##### 3.1.1. Área de gestión de los derechos de autor

##### 3.1.2. Área de montaje

##### 3.1.3. Área de representación

#### 3.2. Nodo de apoyo

##### 3.2.1. Área de apoyo legal y financiero

#### 3.3. Público objetivo y comunidad

En resumen

### **4. Consideraciones finales**

### **5. Bibliografía**

### **6. Anexos**

#### 6.1. Entrevista a Liliana Weimer (Artei)

#### 6.2. Entrevista a Sebastián Blutrach (Aadet)

#### 6.3. Entrevista a Roberto Perinelli y Raúl Brambrilla (Argentores)

#### 6.4. Entrevista a Federico Irazábal (FIBA)

#### 6.5. Entrevista a Alejandra Darín (Sindicato de Actores)

#### 6.6. Entrevista a Jorge Dubatti (Aincrit, IAE, y otros)

#### 6.7. Entrevista a Marina D’Lucca (Proteatro)

## **Dedicatoria**

*A mis estudiantes pasados, presentes y futuros.  
Gracias por obligarme a pensar.*

# Agradecimientos

Darí­a la sensaci3n de que escribir es una actividad compleja y solitaria. Estoy en parte de acuerdo con eso, pero me gusta pensar (sentir) que el proceso de la escritura refiere a ordenar ideas, sistematizarlas y hacerlas comprensibles y apropiables para los lectores. Entonces escribir no es una actividad solitaria. Es como si uno viajase a una medina de Oriente Medio y, en mitad del barullo, del regateo y las ofertas, eligiera qu3 adornos se llevar3 de souvenir. Vaya entonces mi agradecimiento a esos colegas que han sido, para este desplazamiento, souvenirs de un viaje encantador.

Gracias a los entrevistados que me han regalado tiempo preciado de su actividad profesional y que nutren con sus reflexiones los anexos de estas p3ginas. Ellos son Liliana Weimer (y todo el equipo de Artei), Sebasti3n Blutrach (y todo el equipo de Aadet), Federico Iraz3bal, Roberto Perinelli y Ra3l Brambilla, Alejandra Dar3n, Marina D’Lucca y Jorge Dubatti. Cual gu3as de un viaje por diferentes latitudes han tenido la cortes3a de mostrarme aspectos centrales de las instituciones que dirigen y que espero hayan sido reflejados en esta bit3cora.

Gracias Ana Gambaccini, por ayudarme a mejorar las preguntas de las entrevistas. Gracias a Horacio Ferrari por su ayuda para la compresi3n de los aspectos legales de la actividad teatral. Gracias a los becarios de UADE, que en el 3ltimo tramo de este viaje han sabido ser receptores de la incomodidad de corregir.

Gracias a las estudiantes que me han auxiliado en todo el proyecto como un *carry on* en un aeropuerto lleno de gente. Ellas son Nerina Guzm3n, Mara Rodr3guez y Cristina Ben3tez. Les agradezco la paciencia de acompa­arme en el ajetreo portuario. Muy especialmente le agradezco a Lara Fiumo que, cual diario de viaje, ha sabido resumir en cada cap3tulo las instant3neas mejores de cada paisaje.

Gracias a Mart3n Aguilar, a Claudia Cortez y a todo el equipo de la Facultad de Comunicaci3n, as3 como tambi3n a Bibiana Rossi, Andr3s Cuesta y el 3rea de investigaci3n de la Fundaci3n UADE. Han sabido (y saben) proveer la plataforma de despegue para cada inquietud que tengo (y seguramente tendr3).

Gracias a mis lectoras cero, Graciana Maro y Brenda S. Berstein, por acompañarme en la sala de embarque de este libro comentándolo y ayudándome a mejorarlo. Gracias a Paula Travnik y a Miguel Ángel Ludueña, que en su estudio preliminar han plasmado, cual información de pasaporte vigente para pasar migraciones, los aspectos más relevantes de esta investigación. Gracias a Alejandro Casavalle por describir en su prólogo las millas acumuladas de un viajero regular.

Gracias RGC Libros por tener la valentía de publicar este tipo de libros que uno como gestor cultural y avezado lector siempre está buscando y no siempre encuentra. Gracias Paula Brusca de Giorgio por los comentarios tan necesarios y útiles a lo largo de todo el proceso de escritura.

Por último, y en este caso definitivamente más importante, gracias a Virginia Lauricella y a Lucrecia Bullrich por haber oficiado de guías a este turista distraído. Quien ha viajado con guía de turismo y sin él comprende cabalmente lo fácil y ameno que es conocer nuevas latitudes con alguien que lo lleve de la mano. Las correcciones, los comentarios, las discusiones que la dupla Lauricella-Bullrich ha sabido batallar conmigo (y contra mí) redundan en que el lector de estas páginas no encuentre piedras en el camino. Vaya mi más sincero y sentido agradecimiento, como postal enviada de Europa después de un largo peregrinar.

# Carta al lector

Buenos Aires, 9 de junio de 2019

*“La cartelera teatral de Buenos Aires, Julio querido,  
es tanto o más caótica que una medina musulmana.  
Ojalá alguien pudiera ordenarla. Igual para mi es imposible”  
(Carta de Jean Jaques Mütreville a Julio Cortazar, mayo 1968)*

Estimado lector:

Comprendo que si tiene este libro entre sus manos es porque se pregunta, como lo hiciera yo cuando tuve la necesidad de escribirlo, qué lugar ocupan el arte y la cultura en la ciudad de Buenos Aires. Quizá no lo hace desde la mirada de un productor teatral porque usted, quizás, no lo sea, pero probablemente se lo pregunta porque entiende, como yo, que sin un desarrollo cultural consciente y coherente no podemos avanzar hacia el desarrollo de nuestras estructuras. Espero que este libro le sirva para problematizar la gestión cultural, las políticas culturales y, por sobre todas las cosas, la construcción de una ciudadanía cultural que nos fortalezca como sociedad. Espero que no encuentre respuestas, sino interrogantes abordados con compromiso ético y profesional.

En 2015 defendí una tesis con la que terminé la maestría en Administración de Organizaciones del Sector Cultural y Creativo de la Universidad de Buenos Aires. De ese trabajo resultó, como una futura línea de investigación, la modelización del mercado teatral de la ciudad y de su cadena de valor. Así fue porque el tópico escapaba al formato académico, pero también porque era necesario abordarlo y pensarlo críticamente. Creo fervientemente que la única manera de desarrollar el mercado teatral y hacerlo fuerte es tomando conciencia del lugar que ocupamos en la economía de la ciudad; hacernos cargo de las problemáticas que tenemos, de nuestra historia y del futuro que construimos con el devenir de nuestra actividad. Con este libro continúo aquella línea de investigación esperando haber realizado un aporte que les permita a otros seguir construyendo.

Sostengo que uno no gestiona cultura para sus contemporáneos, sino

para las generaciones posteriores. Si hoy la Ciudad de Buenos Aires es reconocida mundialmente por la calidad de su arte dramático es porque nuestros abuelos, inmigrantes europeos de comienzos del siglo XX, han construido la ciudad cultural que tenemos. Nos queda ahora a nosotros construir la cultura de la que gozarán nuestros nietos. Aquí, estimado lector, usted se encontrará con una tensión que no he podido resolver: hasta dónde el libro habla de la Ciudad de Buenos Aires y hasta dónde de la República Argentina. Confío en que usted, al leerlo, podrá completar los blancos entendiendo que en abstracto todo es aplicable a nuestro país (o incluso a otras latitudes), salvo los ejemplos puntuales en los que hablemos de la cultura porteña.

En este libro intento abordar la cuestión del teatro dramático desde un enfoque económico, entendiendo que la modelización aquí descrita también puede aplicarse a otros lenguajes escénicos, siempre sin descuidar las particularidades propias de cada forma de producción. En este punto, usted podría preguntarme: ¿qué aporte contienen estas páginas para el fortalecimiento del sector teatral? Bien, en primera instancia, proponemos aquí un vocabulario técnico específico con el objetivo de homogeneizar conceptos que construyen y constituyen la actividad teatral. En términos enunciativos debemos ponernos de acuerdo respecto de ciertos temas. Solo así estaremos en condiciones de reclamar políticas culturales que comprendan cabalmente de qué hablamos cuando hablamos de producción teatral y cómo y por qué la actividad debe ser prioridad del Estado para que avance la tan ansiada maduración que nos debemos como sociedad.

La lectura de estas líneas debe hacerse con el foco puesto en la bibliografía precedente, ya que he intentado condensar la información que circula en formato de artículos y ponencias de congresos para que, en un único texto, encuentren una piedra fundamental sobre la cual seguir construyendo teoría. Este libro ha sido escrito con una impronta dialéctica entre la economía cultural, la sociología de la cultura y, por sobre todas las cosas, la trayectoria de alguien que lleva casi una década produciendo teatro independiente.

Si usted, estimado lector, es estudiante de alguna disciplina vinculada a la gestión cultural, encontrará en este texto un sendero sugerido para que sus proyectos se materialicen de la mejor manera posible. Si, en

cambio, usted es un colega, espero que extraiga de estas líneas una propuesta para poner en crisis los conceptos conocidos y resignificarlos. Si, por último, usted lleva adelante políticas públicas vinculadas a la cultura, espero que encuentre aquí un aporte para comprender mejor el espíritu del sector para el que trabaja.

Este libro está dividido en tres partes que se interrelacionan. La primera, de corte estrictamente contextualizante, donde intento poner de relieve algunos macroprocesos que han servido de telón de fondo a la producción escénica de las últimas décadas. La segunda, que suscribe a la economía cultural como disciplina de anclaje, donde se intenta dar una visión estructural de la constitución del mercado teatral porteño. La tercera, por último, de enfoque más bien empresarial y sostenido en la visión de la oferta cultural. Creo haber llevado adelante un libro que dialoga con las clases que he tomado, los libros que he leído y, por sobre todas las cosas, la retroalimentación con mis estudiantes, que clase a clase me interpelan con preguntas que muchas veces no sé responder.

Descubrí el teatro en mi adolescencia, en escapadas de invierno en las que era raptado por mi abuela de mi ciudad natal, Rufino, y era llevado a una calle Corrientes que dista mucho de la actual. En esos viajes, ella fiel Virgilio, yo más bien un Prometeo, deambulábamos entre teatros y bares sin cansarnos. De la misma forma que a ella le debo mi vocación, mi presente y mi profesión, a usted le debo que me empuje a seguir adelante. Espero que este trabajo lo empuje a usted a preguntarse cosas, a investigar, a criticar(me) tanto como pueda.

Afectuosamente,

Raúl S. Algán

# Prólogo

Comenzar este prólogo desde el más sincero amor a la creación escénica y al arte del teatro tiene un objetivo: anteponer al impulso una estrategia necesaria. En esta travesía sin fin por la que navegamos en el siglo XXI, necesitamos que el teatro sea más atractivo que en otros tiempos: por su técnica, actores, arte, textos y un riguroso diseño de viaje.

Quien emprenda la aventura del teatro se comprenderá rápidamente nómada y viajero de un transcurrir colectivo, lleno de reflexión, disfrute, encuentro, comunicación e imaginación. Donde siendo partícipe o espectador del hecho ficcional se hallará, en un espacio quimérico, celebrando la humanidad.

Con el timón de Don Raúl S. Algán, que nos adentrará en su investigación, varios de nosotros podremos ser facilitadores de un navío colectivo que lleva como destino la producción infinita de escenas. Gestionando lo inmaterial de la experiencia y la materialidad del acto, obtendremos un beneficio mayor al leer, releer y estudiar. Sacar de las experiencias millas, haciendo hincapié en zonas de la creación teatral de Buenos Aires, que reveladoras e ineludibles en nuestro oficio, servirán como soporte para que nuestra travesía escénica no se hunda.

El viajero, de ahora en más, tendrá que tener un diseño desde el qué, cómo y para quién, antes de emprender la travesía. Ya que en el trajín de la odisea, el peregrino aprenderá que aquel que solo se lanza por pretensión o envidia, naufraga. La alternativa está entre quedarse anegado en alguna isla que nos prometa esperanza de subsistencia o sumarle millaje a la experiencia, sobre un archipiélago infinito, que se hace y constituye desde el universo escénico.

Para que esto suceda, necesitamos del diseño de una producción. Y para poder hacerlo, tendremos que entender su etimología. Ya que sin repasar nuestra procedencia, el teatro se imposibilita.

A principios del siglo pasado, por 1930, en los inicios del teatro independiente, Roberto Arlt, poeta de ensueños y crudas realidades, inspiró a nuevas generaciones dejando como legado este pensamiento: “El futuro es nuestro por prepotencia de trabajo”. Seguro, bajo el influjo

provocador de Leónidas Barletta, quien lo invitara a ser partícipe de la gesta heroica, altruista y nigromántica del hacer independiente, matriz de nuestro teatro porteño. Aún se escucha repiquetear su campana del Teatro del Pueblo con una incitación a transformar el futuro en teatro, resignificando la frase en un pensamiento de nuestro sistema teatral: “El teatro se hace por prepotencia de trabajo”. Este enunciado nos llevó a una tendencia, impulso y acción agrupada para hacer Teatro desde nuestra prepotencia. Hasta hoy, de una manera inconsciente colectiva, nos cargamos por mucho y por todo de lo que somos y hacemos en el presente teatral.

Me atrevo a decir que Buenos Aires es, actualmente, una de las capitales con más desarrollo de teatro Independiente en el mundo. Un teatro soberano que nutre y se nutre del teatro empresarial (comercial) y el oficial. Somos merecedores de ese impulso creativo, pero es hora de avanzar unas cuantas millas más para lograr la seducción de un teatro acorde al siglo XXI.

Llegó el momento de entrar y ahondar en un nuevo paradigma para con el teatro, “la vela que nos falta”, la del productor ejecutivo en el teatro independiente. Justo y necesario. Y será el que, componiendo y ocupándose del diseño de la producción, tenga la visión y función para desarrollar mayores riquezas del hecho escénico para quienes hacemos, en conjunto y de manera colaborativa, teatro.

Profundizar sobre los derechos, las leyes y los roles nos ayudará, para sumar desde esta nueva etapa y de forma ordenada, a la mejora de la escena teatral. Son necesarios un pensamiento académico y a la vez experiencias actualizadas para ir descubriendo y darle sentido a este nuevo o renovado rol.

Estudiemos, trabajemos, colaboremos entre nosotros y si este libro te inspira para sumarte como productor en esta aventura, más que bienvenido serás en la odisea.

Por el arte del presente, por el camino recorrido, por todo lo que está por venir, solo me queda decir que es un orgullo y honor personal ser el prologuista de tan poderoso estudio. El trabajo que encontrarán aquí es importante, justo y necesario.

Buena lectura,

Alejandro Casavalle

# Estudio preliminar

Es un orgullo para nosotros que aparezca este libro por lo necesario que era revisar la terminología de nuestra actividad. Además, tener la posibilidad de redactar este estudio preliminar donde poner en relieve la importancia del mercado teatral en la Ciudad de Buenos Aires, en la actualidad y haciendo un recorrido muy enriquecedor, es sumamente gratificante.

Algán refiere que la figura del productor se remonta al teatro griego. En línea con eso, deberíamos también considerar que hace casi cinco siglos se inauguraba la era del teatro profesional. La existencia de las actividades profesionales de los cómicos de la *Commedia dell'Arte* se confirma, según John Russell Brown, con el registro del primer contrato firmado el 25 de febrero de 1545, en el cual se le otorgaba a un grupo de hombres el derecho a viajar y realizar representaciones de comedia a cambio de dinero. Siguiendo esa línea histórica, es llamativo que no se haya logrado construir un corpus académico para abstraerse de esta profesión, como observa el autor; y que en el mercado teatral porteño todavía no se encuentre totalmente reconocido este rol, mayormente en la actividad del circuito alternativo. Así, concepciones y teorías diversas se desarrollan, se confrontan y son puestas en relación en este trabajo para dar paso a un nuevo discurso.

La bibliografía ha sido leída desde distintos aspectos y, al reordenarla sobre ciertas áreas que hacen a la producción y la gestión, es problematizada. Estamos frente a un trabajo de investigación y análisis de un apasionado en la materia, que logra transmitir la praxis y la teoría, con un lenguaje ameno y comprensible.

En el primer capítulo el autor nos invita a reflexionar sobre el enfoque antropológico, el enfoque económico, el valor de la cultura y el teatro como campo simbólico, temas que creíamos estudiados. Sin embargo, ya desde esta primera parte, la lectura es distinta y el planteo se torna reflexivo. Al finalizar nos invita a compartir la síntesis de los temas tratados en un resumen. Esta modalidad tan dinámica de poder tener un “En resumen” se repite en los demás capítulos. En el segundo capítulo, los protagonistas son los organismos, sociedades, asociaciones e

instituciones relacionadas con las artes escénicas. Se describe su origen, el marco legal y el contexto en el cual fueron creadas junto con un repaso exhaustivo del momento histórico. La estrella del libro se encuentra en el tercer capítulo: es la propuesta de la cadena de valor, que abarca desde el intangible creativo al público objetivo, atravesando las diferentes etapas de un proyecto escénico.

El riesgo y la riqueza de este texto residen en las otras lecturas que se hacen de algunos términos y desde qué marcos teóricos se los presenta. Se proponen categorías nuevas, ajustadas a un lenguaje más representativo de las artes escénicas. El texto invita a tomar contacto y reencontrarse con autores muy disímiles y variados. Brinda datos y números precisos de la actividad, los relaciona y los vincula para sostener y confirmar sus argumentaciones. Algunos conceptos que manejamos los que nos dedicamos a la formación en producción o en gestión de las artes escénicas están muy bien desarrollados, lo que permite resignificar algunas terminologías utilizadas a lo largo de estos años. Aquí se encuentra el gran aporte de este libro a nuestra actividad como formadores: darnos conceptos reflexionados para poder facilitarle a nuestros estudiantes el acceso a la actividad teatral. Objeta términos como el de *distribución* y corrige argumentando válidamente por qué es erróneo el uso de esa categoría. Amalgama terminología técnica con un lenguaje y saberes silvestres, dando ejemplos de la vida cotidiana con usos, costumbres y regularidades que suceden a diario. Se realiza las preguntas pertinentes que seguramente van a promover la reflexión y una inmediata puesta en acción.

El autor también nos trae el concepto de *ciudadanía cultural*, que refiere a que es necesario que todas las personas tengan derecho y acceso a los bienes culturales, tanto materiales como simbólicos. Hay que entenderlo como un propósito que posibilita la actuación de los individuos de manera responsable y construyendo en pos del interés común. Así, este trabajo es un aporte y funciona como un material de formación con un estilo académico para un público amplio.

Las voces escritas y las voces fuentes que fueron entrevistadas y que autorizaron estar presentes aquí permiten observar cabalmente el estado de situación actual y, de alguna manera, abrevan para reflexionar y pensar la actividad a futuro, atender cada sugerencia para así modificar

y hacer crecer el sector de las artes escénicas.

Las consideraciones finales, a modo de cierre, con toda la recopilación presentada de los agentes que la integran, nos obligan nuevamente a repensar el mercado teatral en la Ciudad de Buenos Aires. Comprender que la profesionalización no es un objetivo, es una forma de trabajo, como se plantea.

Este libro escrito por Raúl S. Algán, colega y amigo, será de gran utilidad para todos los lectores que estamos relacionados con el ámbito de las artes escénicas. Y para los que no, será un libro de consulta, sin lugar a duda.

Miguel Ludueña

Paula Travnik

agosto de 2019

# 1. La cultura como paradigma, el teatro como campo

Una de las grandes dificultades que enfrenta la producción escénica es que por su propia dinámica de trabajo no permite la repetición de acciones. Es decir, si bien sus fases son claras (preproducción, producción, explotación, evaluación<sup>1</sup>), cada proyecto demanda al gestor cultural que lo lleva adelante acciones diversas. En este sentido, creemos que una de las principales capacidades que debe tener este profesional, y por ende un productor de teatro, es ser criterioso. Para ello, y dado que este libro intenta brindar herramientas conceptuales para el fortalecimiento y la revisión crítica de la gestión cultural, proponemos comenzar por contextualizar la visión que tenemos de la cultura y, por supuesto, cómo entendemos el arte escénico en ese marco.

Comenzaremos este capítulo describiendo la dicotomía modernidad/posmodernidad<sup>2</sup>, sin hacerlo de manera exhaustiva –algo que excedería los propósitos de este libro– pero procurando considerar estas visiones culturales como contextos funcionales al desarrollo de la gestión cultural en general y de la producción escénica en particular. Luego, nos proponemos discernir la concepción que tenemos del término *cultura* confrontando la visión antropológica con la económica, para entender esta última como idea fundamental y necesaria en la consolidación de la gestión cultural como disciplina específica de las ciencias sociales. En esa línea, proponemos algunos argumentos en defensa de la tesis que sostiene que la cultura agrega valor (económico y simbólico) a la sociedad y, por ende, debemos entenderla como una actividad no necesariamente deficitaria. Por último, abordaremos el teatro como espacio simbólico de la producción dramática para entender la dinámica que será desarrollada en los dos capítulos siguientes: El mercado teatral, una visión estructural y La cadena de valor, una mirada dinámica.

Independientemente de la controversia académica sobre la denominación del período sociocultural en el que vivimos, los investigadores coinciden en reconocer un quiebre en la cosmovisión del

mundo occidental durante la primera mitad del siglo XX. Como sostiene Díaz (2005): “Se llame modernidad líquida, posmodernidad, era digital o posindustrial, capitalismo tardío o de cualquier otra manera, el nombre no hace al fenómeno” (p. 11). Es decir que podemos comprender una cosmovisión del hombre y su relación con el mundo hasta la mitad del siglo XX, un quiebre filosófico de esa visión y el advenimiento de una cosmovisión nueva cuando concluye la Segunda Guerra Mundial. Para comprender cómo esta variación dio lugar al nacimiento de la gestión cultural y a la profesionalización de la producción escénica se torna necesario describir ese proceso de cambio.

El término *modernidad*, como nos interesa desarrollarlo, no debe confundirse con “lo moderno”. Esto último tiene una interpretación más histórica que cultural. Lo moderno, según la descripción de Díaz (2005), “remite al siglo V de nuestra era y significa ‘actual’. En aquel momento, los cristianos eran modernos respecto de los paganos. Estos eran considerados antiguos” (p. 15). La modernidad, por su parte, se ha construido sobre las bases de aquello que Habermas (2006) llama *El proyecto de la Ilustración*, consistente en “desarrollar una ciencia objetiva, una moralidad y leyes universales y un arte autónomo acorde con su lógica interna” (p. 28). Entonces, durante la modernidad, que en términos generales comienza con el Renacimiento y concluye con la Segunda Guerra Mundial, tenemos una visión de la cultura condicionada por la ilustración y la ciencia.

Sin embargo, “como periodización histórica, la Edad Moderna ya es pasado. Los historiadores la ubican entre los siglos XV y XVIII<sup>3</sup>” (Díaz, 2005, p. 16). Para terminar de definir el contraste, Díaz concluye que al hablar de modernidad en el sentido que buscamos “nos referimos a un movimiento histórico cultural que surge en Occidente a partir del siglo XVI y persiste hasta el XX” (p. 16). Tanto para Díaz (2005) como para Habermas (2006), la modernidad se caracteriza por estar ligada a la idea de progreso iluminista y a la perfectibilidad del ser humano. En ese margen temporal, Díaz (2005) sostiene que “el espíritu de las luces (...) defendió la idea progresista de la historia. Concibió la cultura conformada por tres esferas: ciencia, moralidad y arte. Estas esferas se validaban, respectivamente, por medio de la verdad, el deber y la belleza” (p. 17).

Esa belleza, en el contexto de la modernidad, era estrictamente contemplativa. Es decir, cumplía una función decorativa. En este período, además, el teatro dramático era entendido como un divertimento y separaba sus expresiones artísticas según el binomio alta cultura–cultura popular. Así, el arte burgués, que era en definitiva el buen gusto y la cristalización del estatus social, tenía lugar en los grandes teatros a la italiana<sup>4</sup> con sus galerías, sala y comodidad burguesa. Por su parte, la cultura popular era periférica, masiva y regularmente vista como un entretenimiento vacío y de mal gusto. En sus comienzos, el tango, el jazz, el sainete criollo y el cine eran espectáculos populares, de feria, que divertían, sobre todo, a la clase trabajadora.

Esta fase artística del proyecto moderno entra en crisis con el cambio de siglo y serán las vanguardias históricas las responsables de materializar ese quiebre mostrándose en contra del factor clave de producción durante la Revolución Industrial: el tiempo. Así,

La modernidad estética se caracteriza por actitudes que encuentran un centro común en una conciencia cambiada del tiempo. La conciencia del tiempo se expresa mediante metáforas de la vanguardia, la cual se considera como invasora de un territorio desconocido, exponiéndose a los peligros de encuentros súbitos y desconcertantes, y conquistando un futuro todavía no ocupado (Habermas, 2006, p. 21).

De todas, la vanguardia del surrealismo es la que más erosiona la idea de progreso iluminista, debido a que fue la última en surgir (y por lo tanto, la que condensa las innovaciones de las anteriores) y la más impactante política y socialmente. Pero las vanguardias no logran interpelar a la cultura popular y su discurso se queda en el ámbito académico y snob, siendo muchas veces criticado por incomprensible y rebuscado.

Las vanguardias reivindicaban un arte autónomo del poder político, es decir, un arte no funcional. Esa autonomía debía ser respecto de las instituciones que legitimaban el arte como una obra estética dirigida a la burguesía y a los círculos de poder. Puntualmente, las vanguardias históricas se pronuncian “contra la institución arte, entendida como el conjunto de agentes e instituciones que determinan qué es el arte y qué

debe ser” (Dubatti, 2009, p. 171).

Aun así, las vanguardias se proyectan no solo contra la institución como legitimación de un determinado artista u obra, sino además contra el mismo sentido burgués del arte. En esta línea, Valéry (1990) ha definido el arte como “la calidad de la manera de hacer (cualquiera sea el objeto), que supone la desigualdad de los modos de operación, y por lo tanto de los resultados” (p. 192). Nótese que en esta definición no hay ninguna dimensión política o social atribuible al arte. Pues bien, es contra esta noción dominante (burguesa) que se enfrentarán las vanguardias históricas cuestionando la modernidad filosófica y sus presupuestos iluministas. Queda así puntualizada la estrecha relación entre arte y sociedad que perseguían los surrealistas en oposición al “arte por el arte”.

En resumen, durante este período que denominamos *modernidad*, “la cultura se asemejaba ahora a un mecanismo homeostático: una suerte de giroscopio que protegía al Estado nación de los vientos de cambio y de las contracorrientes, (...) mantenía el barco en su rumbo correcto” (Bauman, 2013, p. 16). El autor utiliza la definición en pasado porque el propósito de la cultura en la modernidad era ese: ser un factor de asimilación y no de crítica hacia el *statu quo*. Producto de la aparición de las vanguardias históricas, esa función se verá erosionada.

Pero ¿cómo llegamos al punto de quiebre que dará lugar al nacimiento de esta nueva cosmovisión? Será después de atravesar las tres heridas narcisistas de la humanidad descritas por Freud y recuperadas por Díaz (2005):

La primera fue saber que no somos el centro del universo; la segunda, que no fuimos creados a imagen y semejanza de la divinidad; la tercera, que no actuamos guiados únicamente por la conciencia. La herida actual se produce al comprobar que la historia no dispone para nosotros ni emancipación, ni igualdad, ni sabiduría (p. 34).

Esta herida actual de la que habla la autora es la Segunda Guerra Mundial, que da como resultado las segundas vanguardias de la década del sesenta, es decir, la llegada a lo popular de la propuesta autonomista de las vanguardias históricas. La capital cultural del mundo<sup>5</sup> se muda de París a Nueva York y muchos artistas deben emigrar llevando consigo sus

lenguajes, mezclándolos y generando nuevas hibridaciones. En ese sentido, podemos hablar de la “era de las diásporas”, como puntualiza Bauman (2013), al definir la etapa actual de la sociedad global como “un infinito archipiélago de asentamientos étnicos, religiosos y lingüísticos (...)” (p. 35). Este mundo de diásporas es la posmodernidad en su mejor expresión.

Entonces, el paso de la modernidad a esta nueva cosmovisión supone un cimbronazo muy fuerte para las instituciones, y la cultura, como campo simbólico, no permanece ajena. De hecho, la vieja dicotomía alta cultura–cultura popular empieza a ser cuestionada. Como sostiene Jameson (2006): “Se difuminan algunos límites o separaciones clave, sobre todo la erosión de la vieja distinción entre cultura superior y la llamada cultura popular o de masas” (p. 166). Y es en medio de este clima de época que aparece la gestión cultural como ámbito de pertinencia resultante entre los límites de la economía cultural y la sociología de la cultura. La revisión surge desde una parte de la academia, pero desde el mercado también, porque esta acción está imbuida en el macroproceso que ya mencionamos y “este es, quizá, el aspecto más perturbador desde un punto de vista académico, el cual tradicionalmente ha tenido intereses creados en la preservación de un ámbito de la alta cultura contra el medio circundante de gusto prosaico” (Jameson, 2006, p. 166).

Dependiendo del autor, como hemos dicho antes, este nuevo período cultural puede recibir diferentes nombres. Definirlo es una tarea que nos excede, pero valga decir que:

Simplificando al máximo, se tiene por posmoderna la incredulidad con respecto a los metarrelatos. (...) Al desuso del dispositivo metanarrativo de legitimación corresponde especialmente la crisis de la filosofía metafísica, y la de la institución universitaria que dependía de ella (Lyotard, 1993, p. 10).

Complementando esta visión, Dingemans (2011) sostiene que “el surgimiento del posmodernismo ha incentivado el boom de los estudios culturales, los que han penetrado a casi todas las ciencias sociales” (p. 182). El autor confirma así el llamado de atención que Habermas (2006) y Bauman (2013) hacen sobre el quiebre cultural que estamos

describiendo. En esta grieta germinan, con mayor nitidez durante los años sesenta, las nuevas visiones sobre la cultura y el arte.

Entonces nos encontramos con que la producción escénica se inserta en un mundo donde la cultura ha perdido su función legitimadora (vinculada a la modernidad), para ser entendida como un bien de consumo en un mundo desconceptualizado (vinculado a la posmodernidad). Por ello, creemos que la cultura debe ser abordada desde un lenguaje propio, con conceptos e ideas comunes que los agentes del campo intelectual se formulen mutuamente. La gestión cultural como objeto de estudio está haciendo el mismo camino que en otro momento hiciera la politología. A mediados de la década del veinte, las ciencias políticas eran un conjunto de lenguajes que servían para abordar un objeto de estudio que aún no había sido delimitado. Luego se convertirían en una única ciencia. En ese mismo sentido, nos interesa posicionar nuestra propuesta analítica para que la gestión cultural, al igual que la ciencia política, logre generar un discurso propio que la fortalezca.

Para poder entender cómo las artes escénicas en su conjunto y el teatro como dispositivo de contención operan en nuestro país, describiremos previamente los dos enfoques que existen sobre la cultura.

## **1.1. El enfoque antropológico**

Si bien el concepto *cultura* ha sido ampliamente desarrollado por vertientes que van de lo micro a lo macro, posturas antropológicas o sociológicas, es necesario definirlo para entender cómo funciona en el marco de este análisis. Esas visiones han sido condensadas por Throsby (2001): “(...) la palabra *cultura* es [utilizada] en un amplio marco antropológico o sociológico para describir un conjunto de actitudes, creencias, convenciones, costumbres, valores y prácticas comunes o compartidas por cualquier grupo” (p. 18). Como podemos observar, ese conjunto de atributos compartidos por un grupo humano lo dota de una identidad en la que se reconoce un imaginario social común. Así, es correcto hablar de una cultura argentina, española o italiana, pero también de una cultura judía, empresarial o juvenil. Pertenecer a una

comunidad implica compartir el entramado simbólico y cultural que se materializa en las relaciones sociales y que da lugar a esto que llamamos identidad.

En función de lo anterior, el enfoque antropológico de la cultura es importante porque del mismo abrevia la definición que la Unesco ha establecido en su Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales:

La cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias y que la cultura da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo (Unesco, 1982).

Entendemos entonces que esta visión es el punto de partida de los gobiernos al momento de planificar de cara a la proyección cultural exterior y a su participación en programas estables de cooperación cultural internacional. Para Bourdieu (1996), que desarrolla el concepto *cultura* de modo transversal en toda su producción científica, será en las acciones individuales donde el concepto se materializa. Así, “el buen jugador, que es en cierto modo el juego hecho hombre, hace en cada instante lo que hay que hacer, lo que demanda y exige el juego. Esto supone una invención permanente, indispensable para adaptarse a situaciones indefinidamente variadas” (p. 70). Con esas palabras, el autor describe la estrategia que los individuos desarrollan en el ámbito del campo social. Esa estrategia define una postura frente a la sociedad que, en la relectura que él hace de Durkheim, plantea una relación dicotómica entre sujeto y objeto, comúnmente llamada *constructivismo estructuralista*.

Por estructuralismo entiende que, en el mundo social, y no solamente en los sistemas simbólicos o de lenguaje, existen estructuras de carácter objetivo e independientes de la conciencia y la voluntad de los sujetos (...). La palabra constructivismo quiere significar que los esquemas de percepción, de pensamiento y de acción (los *habitus*) poseen una génesis, no son el producto de la naturaleza sino de un momento histórico social preciso (...) (Tovillas, 2010, p. 48).