Más allá del silencio en el teatro

Una exploración de la experiencia corporal y emocional del público de teatro en Argentina

Beyond the Silence in the Theatre

An Exploration of the Corporeal and Emotional Experience of Theatre Audiences in Argentina

Pablo Salas Tonello | ORCID: orcid.org/0000-0002-6789-1157

p.salas@filmuniversitaet.de

Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf

Alemania

Recibido: 21/9/2023

Aprobado: 8/4/2024

Resumen

Tradicionalmente, los estudios teatrales se enfocaron en la producción, investigando a los artistas, las obras y corrientes estéticas. Menos atención recibieron los públicos, sus experiencias y perfiles. El presente artículo se propone indagar la dimensión corporal y emocional de la expectación teatral, enfocándose en tres puntos clave: el rechazo estético, las barreras con las que el público se encuentra y el contrato con el público. En primer lugar, el artículo releva los principales informes sobre públicos de teatro en Argentina para trazar luego una génesis histórica del *género corporal* (Citro 2000) típico del público en las salas, un régimen caracterizado por el silencio y la quietud. Luego, se presentan tres recortes de observaciones etnográficas en espectáculos realizadas en San Miguel de Tucumán. Se muestra cómo el rechazo estético se intensifica por las reglas silentes de la expectación teatral. Además, se aportan sustantivos para complejizar las formas habituales de entender las barreras con las que el público se encuentra al asistir a un espectáculo. En suma, el estudio constituye una contribución significativa para el campo de la gestión de públicos y el diseño de políticas de democratización cultural.

Palabras clave: Teatro; Público; Cuerpo; Etnografía.

Abstract

Traditionally, theatre studies focused on production, investigating artists, plays and aesthetic currents. Less attention has been paid to audiences, their experiences and profiles. This article sets out to investigate the bodily and emotional dimension of theatrical expectation, focusing on three key points: aesthetic rejection, the barriers that audiences encounter, and the contract with the audience. First, the article presents the main reports on theatre audiences in Argentina, and then traces the historical genesis of the *bodily genre* (Citro 2000) typical of theatre audiences, a regime characterized by silence and stillness. Then, the article unfolds three snippets of ethnographic observations of performances in San Miguel de Tucumán. It shows how aesthetic refusal is intensified by the silent rules of theatrical expectation. In addition, it makes substantive contributions to the complexity of the usual ways of understanding the barriers that audiences encounter when attending a performance. In sum, the study constitutes a significant contribution to the field of audience management and the design of cultural democratization policies.

Key words: Theatre; Audience; Body; Ethnography.

*Agradezco los generosos comentarios
de Rubens Bayardo y Aimé Pansera
para la confección de este artículo*

Presentación

¿Qué posibilidades y restricciones caracterizan la experiencia corporal y emocional de los espectadores de teatro? ¿Cómo se construye el valor cultural, la afinidad o el rechazo dentro de las salas? ¿Con qué metodologías contamos para comprender la experiencia de los públicos? El objetivo del presente trabajo es analizar la dimensión corporal y emocional de la expectación teatral, enfocándonos especialmente en tres elementos: el rechazo estético, las barreras frente a un espectáculo y el contrato con el público. Mientras que la sociología cultural argentina hizo importantes contribuciones para comprender el consumo de música (Benzecry, 2010; Spataro, 2013; Aliano, 2016) y libros (Aller y Cuestas, 2021), menos estudios empíricos abordaron el consumo de teatro. A su vez, a pesar de que estos trabajos realizaron importantes aportes para comprender la afición estética y el gusto apasionado de los fanáticos, menos reportes se realizaron para indagar la cara contraria del apego: el disgusto, la indignación o el rechazo en los consumos culturales.

Si bien el campo de la gestión y desarrollo de públicos ha cobrado relativa fuerza en América Latina en los últimos años, estas iniciativas se vieron muchas veces limitadas por el restringido conocimiento empírico disponible sobre la experiencia emocional, cultural y afectiva de los públicos. En este sentido, el presente trabajo realiza una contribución al estudio de los públicos incorporando la etnografía, un enfoque poco habitual para dicho campo. En América Latina, los estudios sobre públicos de teatro son escasos y,

particularmente en Argentina, se dedicaron sobre todo a caracterizar su demografía (género, edad y nivel de estudios) y frecuencia en la asistencia al teatro mediante encuestas. En contraste, las exploraciones cualitativas fueron más escasas, lo que implica una relativa vacancia en la comprensión de la experiencia de la expectación teatral en toda su densidad estética, emocional y corporal. Por ello, este artículo también se propone poner de relieve las potencialidades de la etnografía en el estudio de públicos, a partir de mi propio trabajo de campo realizado en San Miguel de Tucumán entre 2018 y 2022, como parte de una investigación de maestría y doctoral.

En el primer apartado, presentaré los principales informes y sondeos sobre públicos de teatro en Argentina, argumentando las posibilidades que abre el enfoque etnográfico para nuestro objeto. En el segundo tramo, realizaré una caracterización corporal y emocional de la expectación teatral, recuperando la génesis histórica de dicho régimen silente y de quietud, para caracterizar después el *género corporal* (Citro, 2000) al que deben incorporarse los espectadores que participan de un hecho teatral. En el tercer apartado, presentaré el registro observacional de tres espectáculos en la ciudad de Tucumán, atendiendo al *antes*, el *durante* y el *después* del espectáculo. En la sección final, analizaré específicamente el rechazo estético, las barreras y el contrato con los espectadores, enfatizando la importancia de estudiar a los públicos de teatro *en* las salas, presentando atención a la dimensión corporal y emocional de dicha experiencia.

Estudiar a los públicos de teatro

Si bien investigadores y gestores expresaron reiteradamente su curiosidad e interés por los públicos de teatro, pocos trabajos manifestaron una voluntad real de recolectar evidencia empírica sobre ellos. Posiblemente, esto ocurre porque acecha siempre el temor de incurrir en simples estudios de mercado: reducir los públicos a meros consumidores, de quienes sólo interesa conocer si salieron satisfechos o no de un espectáculo (Sedgman, 2019). Más aún, es indudable que dichas indagaciones amenazan con poner en evidencia que raramente las salas públicas, o que reciben ayudas del Estado, sostienen políticas de atracción de públicos. A diferencia del modelo europeo de *desarrollo de audiencias*, vinculado al *marketing* y al sostén económico de las salas, en América Latina, donde las desigualdades sociales son una barrera principal para el acceso a las artes, la gestión de públicos de teatro elaboró un paradigma propio: la *formación de públicos*, una corriente en la cual los espectadores son entendidos como sujetos de derecho y su atracción hacia las salas es una agenda en la política pública (Vergara, 2019).

Según el **Sistema de Información Cultural Argentino (SINCA)**, *el grado de concurrencia a espectáculos teatrales suele aumentar con el nivel educativo y socioeconómico* (2017:22). Las mediciones realizadas por el **Teatro Nacional Cervantes** en Buenos Aires en su propia sala refrendan esta percepción. Allí, el público universitario (estudiante, posgraduado o docente) no bajaba del 75% en las encuestas realizadas en 2017, 2018 y 2019 (Jaroslavsky, 2019)¹. Por su parte, las tres Encuestas de Consumos Culturales de SINCA indican que, del total de personas que respondieron, el 19% asistió al menos una vez al teatro en 2013, un 11% en 2017 y un 15% en 2022² (SINCA, 2023:25). Un rasgo clave de dichos sondeos es que los motivos más alegados para ir al teatro son *porque me invitaron* y por recomendación de un amigo (SINCA, 2023), lo cual pone de relieve la importancia del lazo social para esta práctica. En la exhaustiva puesta al día confeccionada por Aimé Pansera (2022), se indica

¹ El Teatro Cervantes cuenta con un Área de Gestión de Públicos, repartición inédita en las instituciones teatrales del país, que desplegó distintas acciones en los últimos años para diversificar los perfiles de asistencia al teatro. Informes posteriores registran los efectos de dichas acciones, registrando la asistencia de perfiles poco frecuentes en sondeos anteriores: personas con discapacidad visual y auditiva, jóvenes en edad escolar, y personas que viven lejos de la sala, entre otros (Jaroslavsky, Kunst y Pansera; 2020).

² Estas encuestas se realizan en todo el territorio nacional, en aglomerados urbanos mayores a 30.000 habitantes, con muestras que oscilan entre 2.800 y 3.200 casos.

que la mayoría de las encuestas de públicos realizadas en Argentina coinciden en una relativa homogeneidad: hay mayor tendencia a encontrarse con espectadoras mujeres, mayores de 40 años, que viven cerca de las salas y con alto niveles educativos (Pansera, 2022).

A partir de los diversos sondeos que corroboran la homogeneidad de quienes asisten al teatro, el campo de la formación y gestión de públicos define cuatro ejes de intervención: la ampliación, la diversificación, la fidelización y la educación de los públicos (Vergara, 2019). Para diseñar e implementar dichas políticas, se entiende que una tarea prioritaria es conocer cuáles son las *barreras de acceso* al teatro, ya sean de carácter económico, etario, geográfico, social o simbólico (Ministerio de las Culturas de Chile, s/f). En su estudio sobre públicos jóvenes en edad escolar en Buenos Aires, Ana Durán (2016) muestra que una importante barrera es la falta de conocimiento sobre circuitos y salas de teatro. La autora subraya que los jóvenes *rechazan lo escolar, lo de baja calidad, pero sobre todo el teatro pensado para ellos*, donde encuentran formas *pasteurizadas y moralizantes* (Durán, 2016:22). De este modo, Durán muestra que una barrera central del encuentro de los jóvenes con el teatro es el rechazo estético, en este caso ligado a aquellas puestas que buscan producir un teatro *ad hoc* para una franja etaria. En este caso, la autora avanza sobre un rasgo de principal importancia para nuestra investigación: el rechazo estético como un elemento clave, si bien incómodo de registrar, para comprender la experiencia de los públicos.

A pesar del carácter convivial y cuerpo a cuerpo del teatro indicado por la bibliografía (Féral, 2003; Dubatti, 2007), casi no se incorporaron estrategias etnográficas, observacionales o etnometodológicas para estudiar a los públicos. Mientras la etnografía produjo innovaciones notables para conocer a las audiencias de cine (Rosas Mantecón, 2017; Vallejo y Peirano, 2017), en el campo del teatro, la etnografía ha sido productiva para estudiar a los artistas en formación (Battezzati, 2017; Del Mármol, 2020), pero no a los públicos. En Argentina, la etnografía se reveló también altamente productiva en la didáctica de la literatura, sobre todo en dos dimensiones: primero, porque permite reconstruir *escenas de lectura* que abren la diversidad de valoraciones y relaciones que los sujetos tienen con la palabra escrita (Bombini, 2008:30; Hirschman, 2011); segundo, porque estimula la confección de memorias por parte de los docentes, como instrumento

clave de autoobservación y reflexión sobre la práctica (Bombini y Labeur, 2013). De todas maneras, los métodos de las ciencias sociales han tenido una limitada inserción en el estudio de las artes en Argentina, sobre todo en función del escaso desarrollo que la sociología de las artes tuvo en América Latina (Facuse, 2010; Rodríguez Morató, 2017). Ciertamente, los estudios sobre públicos de teatro utilizaron frecuentemente la encuesta, muy útil para registrar sus perfiles y composición, pero que poco aportan sobre las experiencias, afinidades y emociones en juego.

Por todo lo dicho, el presente artículo se propone también realizar una contribución en función del método a emplear: la observación participante y la etnografía. ¿Qué posibilidades ofrecen estas técnicas para nuestro objeto? Por un lado, permiten recolectar una amplia serie de elementos que difícilmente puedan reconstruirse por otras vías: la materialidad de la sala, los tiempos de espera, las palabras y reacciones corporales súbitas durante la función, los repertorios verbales inmediatos con que se evalúa el espectáculo una vez terminada la función. Como indica Sedgman (2019), las entrevistas cualitati-

vas con espectadores de teatro tienen la dificultad de que el status de uno como investigador opera como una interferencia, suscitando casi siempre respuestas tímidas y amigables hacia el espectáculo, a menos que el espectador se sienta realmente un experto (Sedgman, 2019). Por otra parte, la entrevista cualitativa tiende a sobreponderar las historias de vida, cuando las prácticas culturales ocurren en función de condiciones y experiencias mucho más incidentales, colectivas e inesperadas. Entonces, la afinidad o el rechazo hacia un espectáculo puede no estar ligado, necesariamente, a un sustrato biográfico, sino a elementos situacionales del espectáculo teatral, un material multiforme, efímero y cuerpo a cuerpo. Por ello este artículo utiliza el enfoque etnográfico, comprendido no como una mera recolección de datos, sino como un registro que se construye desde el sujeto y su sensibilidad (Ingold, 2014), como una relación entre investigador e interlocutores. Por ello, en muchos casos aparecerá mi persona como un actante en la observación, registrando lo que veo y lo que oigo, lo que creo ver y creo oír, y lo que los informantes dicen sobre lo anterior (Guber, 2005).

El cuerpo de los espectadores

El bullicio y la quietud: la génesis histórica del silencio en el teatro

Desde la segunda mitad del siglo XIX, un lento proceso comienza a ocurrir en algunas capitales europeas: el bullicio, el movimiento y el consumo de alimentos en los teatros son reemplazados paulatinamente por el silencio, la quietud y la contención corporal. Si en el siglo XVIII un actor podía recibir ovaciones y aplausos con solo mirar al público, ya en 1850, la *represión emocional* es la forma que la burguesía urbana y cosmopolita tiene para distinguirse de la clase trabajadora (Sennett, 1978:256-257). Por estas décadas aparecen los primeros reglamentos que penalizan los silbidos y abucheos en el teatro, al tiempo que los bancos largos comienzan a ser reemplazados por butacas individuales fijadas al suelo, evitando tanto la movilidad como el contacto entre espectadores, los cuales pasan de ser una *multitud* informe a *individuos* (Butsch, 2007). Estas formas pacifican la agresividad del público y estimulan un placer exclusivamente ocular, es decir, que los espectadores tengan la *capacidad para experimentar emociones con la mera contemplación o, incluso con la mera audición* (Elias, 1987:231). Estos elementos constituyen prácticas corporales clave de la sociedad civilizada y serán

determinantes para la consolidación de actividades como la lectura de libros o las salidas al teatro (Elias, 1987). En paralelo, testimonios de músicos, dramaturgos y artistas plásticos de la época demuestran que el arte pasa a entenderse como aquello que permite aislarse de la vida común y “elevarse”, lo que también se alinea con la predisposición a estar absortos y en silencio (Sedgman, 2018:29).

Este nuevo régimen corporal se afianzará a lo largo del siglo XX. Para Baz Kershaw (2001), el proceso histórico por el que las audiencias se vuelven silenciosas implica un progresivo disciplinamiento y control, poniendo límites a la participación y a la democracia en las salas. Mientras décadas atrás el teatro era una actividad relevante para la vida pública, indica, en tanto era común que un espectador irrumpiera con quejas en voz alta, la aparición de reglamentos y policías en los pasillos habría convertido al teatro en un lugar poco relevante para la política (Kershaw, 2001). Sin embargo, otros autores sugieren complejizar esa comprensión del silencio en el teatro. Kirsty Sedgman analizó las controversias recientemente surgidas en Inglaterra, donde algunos defienden un *teatro de etiqueta*, que lucha a favor de un público silencioso, mientras otros, no sin nostalgia, celebran cada vez que aparecen espectadores móviles y participativos. Sedgman, en

sintonía con Rancière (2010), discute la perspectiva de Kershaw: estar quieto y *no rebelarse* muchas veces es un acto de empoderamiento, una decisión que busca mayor placer estético, por lo que es ingenuo el binarismo que asocia el *control* al espectador silencioso, y la *resistencia* al espectador inquieto o ruidoso (Sedgman, 2018:17). En el mismo sentido, también es erróneo creer que silencio equivale a *individualismo*, y participación a *comunidad*. Muchas veces, el silencio es un modo de mantener el lazo colectivo de la sala, mientras que el ruido puede entenderse como un gesto de egoísmo (Sedgman 2018:20).

Estos binarismos se relacionan con una dicotomía más general y atávica en los estudios sobre artes y cultura. Tradicionalmente, se comprende que el consumo de alta cultura equivale a un acto egocéntrico, interesado en adquirir capital cultural y la producir jerarquías, mientras que el consumo de cultura popular implica actos colectivos y marcados por la pasión (Benzecry, 2012:33). De seguir estas premisas, un cuerpo que se mueve en un recital de rock estaría más liberado y conectado con su comunidad que alguien que está quieto en el teatro. A su vez, la quietud y la contención emocional del teatro sólo surgirían como consecuencia de reglas externas que buscan reproducir una jerarquía social. Ahora bien, cuando los públicos de teatro optan por la quietud y el silencio, muchas veces lo hacen como una forma de aumentar el placer y establecer lazos con el resto del público, al fundar una experiencia común. En consecuencia, es de primera importancia subrayar que no es posible establecer interpretaciones automáticas sobre qué significa quietud o movimiento, silencio o bullicio, entre los espectadores.

La expectación teatral como *género corporal*

Entiendo como *género corporal* a una serie de *comportamientos kinésicos* más o menos estables, con *elementos nucleares o prototípicos*, tanto en lo que refiere a su estilo de movimientos, a la *estructuración que presentan*, como a las *dimensiones instrumentales, comunicativas y sensorio-emotivas que conllevan* (Citro, 2000:7). A diferencia de otras prácticas, como recorrer un museo o asistir a un recital de rock, la expectación teatral exige quietud y silencio³. Esta clase de actividades son sólo en apariencia puramente mentales e introspectivas: leer una novela o escribir un artículo son

³ Una excepción notable al silencio general del público puede encontrarse en el **Festival de Avignon**, caracterizado por contar con un público fidelizado y conocido por tomar la palabra durante las funciones o abuchear el espectáculo, en tanto la asistencia al teatro se vive como parte de un deber cívico. Al respecto, véase especialmente las controversias de la edición 2005 del Festival de Avignon recuperadas por Banu y Tackels (2005).

prácticas tan corporales como el baile o el deporte (Carozzi, 2005). Por ejemplo, en la vida académica, aprendemos a estar sentados por largo tiempo, separados uno del otro, concentrados en la producción y percepción de discursos, evitando que nuestra atención fugue hacia cosas que ocurren fuera de uno mismo, como sonidos, olores o distracciones visuales (Carozzi, 2005:29-31). Del mismo modo, la expectación teatral también es un *género corporal*: los espectadores aprenden un arco de gestos kinésicos y sensorio emotivos que condicionan y producen, en parte, el sentido, la afinidad o el rechazo ante un espectáculo.

Las salidas al teatro comienzan con un movimiento hacia la sala, un tránsito por el espacio urbano donde soportes como el transporte público facilitan la llegada del público. Al llegar a la sala, los espectadores ingresan lentamente y en fila, con movimientos calmos y ordenados. Si alguien quisiera “ganarle” un lugar a otro espectador, debería hacerlo con cierta cautela y hasta elegancia, sin gestos bruscos o prepotentes. Al sentarse, las personas ocupan el mismo sitio en toda la función. Una vez apagadas las luces, no pueden levantarse o cambiarlo con otro. Abandonar la sala es algo que ocurre sólo ocasionalmente, aunque sí es más frecuente en los espacios de gran aforo del teatro oficial. En contraste, los teatros del circuito alternativo no cuentan muchas veces con salidas por el fondo, motivo por el cual el espectador que deseara retirarse en plena función tendría que acercarse mucho al escenario o, incluso, pisarlo. Levantarse del teatro es considerado una falta de respeto grave y es muy infrecuente en salas de aforo reducido.

Cuando la función está por comenzar, la sala se oscurece y es el indicador para hacer silencio. Muchas veces puede oírse un *¡Shhh!* si algún espectador no se apresura a hacerlo. Durante la función, el espectador está quieto y en silencio en su butaca. Cualquier tipo de ruido, desde toser hasta el papel de una golosina, puede recibir la sanción de otro espectador o de un encargado de sala. Los despliegues corporales son mínimos: entregar el peso hacia atrás, inclinarse hacia adelante, cambiar la posición de los brazos. Dado que cada espectador tiene un asiento propio, el contacto con otro cuerpo y la eventual distracción se ve relativamente evitada. A su vez, la sala está sumida en penumbras con excepción del escenario, alentando que el foco de atención siempre esté adelante. Dadas estas restricciones en los movimientos, algunos espectadores exageran gestos del rostro, buscando complicidad con sus pares. En gran medida, hay dos gestos sonoros a los que los espectadores sí están habilitados: *reír* durante la función y *aplaudir* en el final. La risa es el gesto sonoro más evidente con que los espectadores acompañan la puesta. Su efecto es romper el silencio y marcar su presencia en la sala. Ahora bien, la sobreabundancia de risas también puede ser denostada. En distintas ocasiones, du-

rante mi trabajo de campo, conversé con espectadores que se ofuscaban por lo que entendían como una sobreabundancia de risas por parte de los demás espectadores, un elemento distractivo y anticlimático, que ocurre muy a menudo en las salas grandes del circuito comercial. En este caso, el clima de silencio o de risas afecta notablemente la afinidad o el rechazo que el público experimenta por la puesta.

Además de la risa, el espectador está habilitado, y casi obligado, a desplegar otro gesto expresivo: el aplauso, una acción altamente valorizada por los artistas. “*Fue una ovación cerrada*”, “*Se caía el teatro... No terminaban nunca de aplaudir*”, “*La gente aplaudía a rabiar*”, son algunas expresiones que distintos artistas aportaron durante el trabajo de campo para expresar el éxito de una puesta. El aplauso, la reacción corporal y emocional más notable de una puesta, llamativamente

fue poco explorado, tan es así que importantes publicaciones y bases de dato internacionales sobre teatro no ofrecen ninguna entrada específica sobre éste (Kershaw, 2001). El aplauso puede acompañarse de un ingrediente suplementario: ponerse de pie, una forma de comunicar una adhesión aún mayor hacia la puesta. A diferencia de un recital popular, en el teatro cada espectador tiene su butaca, un perímetro propio de *hexis* corporal. Por lo tanto, el despliegue expresivo de adhesión o rechazo parece más individual y no contaminado por los otros asistentes. Sin embargo, también en la sala de teatro hay influencias y entusiasmos compartidos, y si la mitad de la sala se pone de pie, por ejemplo, es común que todos lo hagan. Tanto reírse como ponerse de pie al aplaudir son acciones sólo en apariencia individuales, ya que están sujetas al *contagio*, pero también a la resistencia.

Observaciones en campo: la experiencia de los públicos de teatro

A continuación, presentaré tres observaciones en espectáculos de teatro, prestando especial atención a la experiencia de los públicos. Dichas observaciones fueron realizadas en la ciudad de San Miguel de Tucumán, donde realicé mi trabajo de campo de maestría y doctoral entre 2018 y 2022. San Miguel de Tucumán es una ciudad de 584.798 habitantes, rodeada por otros cuatro municipios, conformando un centro urbano que alberga en total unos 800 mil habitantes (INDEC, 2022). Es el sexto centro urbano más poblado del país y un importante nodo cultural de la Región Noroeste, ya que allí se encuentra la **Universidad Nacional de Tucumán**, una institución centenaria con carreras de teatro, danza, música y cine. La ciudad de Tucumán cuenta con unas 25 salas de teatro, de las cuales 7 pertenecen a algún organismo estatal, y el resto al circuito independiente, el de mayor producción a nivel local⁴. Como un dato adicional, cabe agregar que, durante la pandemia del Covid-19, el teatro de Tucumán se vio gravemente afectado: por un lado, el circuito independiente tuvo grandes dificultades para posicionarse como un interlocutor legítimo frente al Estado para reabrir las salas; por otro, la pandemia profundizó el problema de falta de público, que el circuito venía experimentando desde hacía algunos años (Salas Tonello 2022)⁵.

⁴ Para una caracterización general de las salas, instituciones y circuitos del teatro de Tucumán, véase Salas Tonello (2021).

⁵ Sondeos realizados a nivel nacional muestran que, mientras el sector audiovisual regresó a sus índices de actividad y empleo previos a la pandemia, las artes del espectáculo, al menos hasta 2022, no habían recuperado dichos niveles (Mauro, Salas Tonello, De la Puente; 2023).

El propósito de mi investigación fue analizar las prácticas de reconocimiento, instituciones y circuitos profesionales en el teatro de San Miguel de Tucumán, empleando diversas técnicas (entrevistas, trabajo de archivo, elaboración de índices), además de asistir en varias ocasiones al teatro. El interés por los públicos, no previsto inicialmente en el proyecto, fue ganando relevancia a lo largo de las observaciones de espectáculos, de los cuales comencé a elaborar un detallado registro. En total, los espectáculos relevados de manera sistemática fueron 20, distinguiendo siempre tres momentos:

- ♦ **el antes del espectáculo:** cómo nos enteramos de la obra, con quiénes asisto, qué imagen previa existe sobre el espectáculo, cómo es la espera,
- ♦ **el durante:** la quietud, el silencio, los murmullos, la expresividad del público), y
- ♦ **el después:** los saludos al elenco, las conversaciones con espectadores al salir.

En las distintas situaciones, veremos a espectadores con cierta *expertise*, más proclives a compartir reflexiones y claroscuros sobre sus percepciones estéticas de las obras. A continuación, presentaré el registro de tres escenas para elaborar luego una discusión sobre los resultados.

En la presente investigación se optó por la estrategia de seguir a los actores (Latour, 1992; Marcus, 2001; Benzecry 2022), es decir, establecer contactos significativos con ciertos actores sociales y pedirles recorrer junto a ellos salas, eventos y conversaciones. A su vez, opté por un

enfoque *reflexivo*, en el sentido de aquella ciencia que no se inclina por el *desapego* del investigador, sino por su participación involucrada en múltiples situaciones de diálogo con los actores (Burawoy, 1998:5). Por lo tanto, al realizar y registrar por escrito las observaciones, la investigación no priorizó alcanzar una muestra representativa, sino, sobre todo, ganar en profusión de datos y densidad analítica, rasgos propios de las investigaciones cualitativas (Fernández Núñez, 2006), para abordar así funcionamientos poco descritos por la literatura especializada.

A lo largo de mi investigación entrevisté a 47 teatristas y realicé observaciones y registros etnográficos de 20 espectáculos, algunos en Tucumán y otros en Buenos Aires, llevados adelante por artistas tucumanos. En el presente artículo presentaré fragmentos de tres de dichas observaciones, a los fines de mostrar las potencialidades de la etnografía para nuestro objeto. En cuanto al perfil de los espectadores que aparecen, se trata de estudiantes de teatro o actores/actrices de entre 25 y 35 años, los cuales recorrieron varios talleres artísticos de la bohemia tucumana y algunos tramos de la formación universitaria. En gran medida, se trata de espectadores con cierta *expertise*, habituados a hablar de lo que vieron y que muchas veces emiten juicios en función de mapeos nativos sobre el teatro tucumano. A primera vista, dichos saberes pueden parecer sesgos o límites, porque los distancian de los espectadores poco habituados al teatro. Sin embargo, por el contrario, como indicó Sedgman (2019), su *expertise* opera como una condición productiva para la investigación, ya que los espectadores expertos son los que más detallada y honestamente aportan sobre lo que vivieron en los espectáculos (Sedgman 2019). Por otra parte, no es un objetivo del presente trabajo la reconstrucción del *habitus* de los espectadores, en tanto *sistema de disposiciones durables y transferibles* que sirven de *matriz* para las percepciones futuras (Bourdieu, 1998:54), sino más bien prestar atención a los cursos de acción posibles implicados en la participación en un espectáculo. Así, esta investigación procura incorporar las contribuciones de las corrientes pos-bourdianas de la sociología de la evaluación estética (Beljean, Chong y Lamont 2016), así como los aportes de Hennion (2001) y Benzecry (2014), quienes enfatizan que el gusto cultural no se define solo por disposiciones previas, sino que éste es, en sí mismo, una *actividad* (Hennion 2001), una práctica con efectos y posibilidades no necesariamente previstos en un *habitus* previo.

Una sala en las afueras

Es un viernes frío de julio de 2019. La función del espectáculo al que debo ir es a las 22 y para llegar a la sala debo tomar un taxi. En la ciudad de Tucumán, algunas salas se concentran en el microcentro (todas las estatales) y muchas otras están fuera de las *cuatro avenidas*, la categoría que los tucumanos utilizan para nombrar el cuadrante de unas ciento veinte manzanas de mayor circulación en la ciudad, delimitado por las avenidas Mitre, Sarmiento, Avellaneda y Roca. A partir del año 2000, muchos espacios de teatro se instalaron fuera de las *cuatro avenidas*, estableciendo una distancia geográfica y simbólica con los barrios residenciales de los sectores medios y altos del centro. La descentralización hacia la periferia, si bien busca llevar el teatro hacia sectores poco alcanzados por las políticas culturales, también ocasiona dificultades para la atracción de espectadores, ya que el transporte público en Tucumán se detiene cerca de las diez de la noche y no es posible utilizarlo al salir del espectáculo. En esta ocasión, son más de las nueve de la noche y el colectivo seguramente va a demorarse en pasar. Para ir a una zona alejada del microcentro es necesario tomar un taxi. La zona en que la sala se emplaza es suburbana y, habitualmente, un territorio donde ocurren hechos de inseguridad, según las noticias. Al llegar, toda la cuadra es de una oscuridad absoluta. La única luz encendida y notable pertenece a la sala. El resto del barrio es penumbra y silencio. Evidentemente, no es una zona de teatros. Son las 21.40 cuando me bajo del taxi.

La sala es una casa vieja, con un letrero arriba de la puerta pero sin cartelera en la fachada que indique los espectáculos. Ingreso a un recibidor pequeño, donde entran un máximo de 15 personas. Soy uno de los primeros en llegar y me acerco al mostrador para pagar las dos entradas que reservé por mensaje de *Whatsapp*. Me atiende un muchacho y me entrega dos papeles fotocopiados en blanco y negro: tienen impreso el nombre de la sala y están muy ajados, como si hubiesen pasado por muchas manos, es evidente que son entradas usadas en otras funciones. Me llama la atención la diferencia con las entradas que se reciben en los teatros de Buenos Aires, emitidas por **Alternativa Teatral**⁶ e impresas en papel de color. También el precio de la entrada me llama

⁶ Plataforma virtual por donde se promocionan y venden entradas del circuito alternativo en la Ciudad de Buenos Aires. **Plateanet** o **Ticketek** son las plataformas del circuito comercial. En Tucumán, son contados los espectáculos que utilizan ticketeras virtuales. La única forma de compra electrónica previa es mediante transferencias a la compañía.

la atención: cada una sale 300 pesos⁷, lo mismo que se estaba pagando en Buenos Aires en aquel momento para espectáculos del circuito alternativo. En general, Tucumán es una ciudad más barata que Buenos Aires. Pago con un billete de 500 y otro de 100, el importe justo, para mi amigo Facundo y para mí. Cuando me estoy por retirar, el muchacho me pide si puedo facilitarle cambio, dejarle algunos billetes de 100 a cambio de uno de 500. Le doy cambio y dejo el mostrador.

A mi izquierda, sobre la pared, leo un cartel que dice:

*El teatro es un trabajo, un trabajo calificado.
Los amigos apoyan el trabajo de los amigos.
Por ello, pagan entradas sin especular ni solicitar entradas de favor ni descuentos. Apoye el teatro independiente en crisis. Pague su entrada y disfrute este maravilloso arte.*

En torno nuestro, la iluminación es mortecina y las paredes están despintadas. En un pequeño cubículo hay una cantina atendida por una mujer mayor, a la que le cuesta moverse. Detrás suyo, veo unos estantes casi vacíos, con unas galletas *Saladix* colgando como en los kioscos pobres de barrio que sobrevivieron a una crisis. Me acerco a comprar una cerveza.

–Si tiene sencillo, mejor –anticipa la mujer.

Tengo justo los 70 pesos para pagar la lata de cerveza. Salgo a la vereda a tomarla. Me llamó la atención el cartel que me pide que *apoye al teatro independiente en crisis*. No estoy enterado de algún evento reciente por el cual el teatro podría estar en crisis. Efectivamente, parece referirse a la crisis económica más general que atraviesa la Argentina desde, al menos, dos años.

Llegan mis dos amigos, Andrés y Facundo. Andrés todavía tiene que comprar su entrada. El otro, en cambio, debe devolverme el dinero por la suya.

–¿Cuánto te salió, gringo? –me pregunta Facundo.

–300 pesos –le contesto.

–¡Tome! –reacciona, riéndose. Es una expresión que Facundo usa cuando algo es caro. Busca el dinero y me lo entrega.

El director de la sala se asoma al recibidor donde fuimos apretándonos, sin muchas chances de armar una fila por la estrechez del espacio. Nos pide que apaguemos los celulares y hace ingresar al público. El espacio tiene un techo alto, como un galpón, y los asientos son sillas de plástico sobre gradas. Antes de ir a las sillas, un chico joven, vestido como de época, con un pantalón gris y una camisa vieja, nos entrega programas de mano. Sobre el escenario, que está a la altura de los espectadores, hay cinco hombres acostados

de forma desordenada, uno encima del otro.

Nos sentamos y miramos el programa de mano. Es una fotocopia en blanco y negro doblada en seis partes. Cuando uno despliega completamente la hoja, de uno de los lados se arma un póster de la obra. Andrés llama la atención sobre el hecho de que hay dos rubros diferenciados, *Vestuario* y *Sastrería*, con personas distintas a cargo en cada uno de ellos

–¡Sastrería! –comenta en voz baja con ironía, en la penumbra de la sala.

En cierta forma, se burla de que difícilmente sea tan complicada la confección del vestuario como para dividirla, como si la compañía estuviera exagerando el trabajo que hizo. Leen otro rubro impostando la voz:

–¡Investigación del hecho dramático!

Se trata de otro rubro donde hay una persona encargada. Nuevamente, les resulta una dimensión extraña, algo que se añade para darle jerarquía a la puesta.

De repente, la sala se pone en penumbras y se ilumina tenuemente el sector del escenario donde está el montículo de cuerpos. El chico que nos entregó los programas se va al fondo, a la derecha, se saca la camisa y los pantalones, hasta quedarse en un *slip* blanco. Comienza a hacer un movimiento repetitivo, como de danza, y de a poco van sumándose los otros. Bailan dos, luego tres, luego todos. Interrumpen con un grito y desarman la figura. Hay un apagón y se proyectan imágenes en el fondo del escenario.

La obra avanza con pequeñas escenas, algunas con texto, otras de danza, pero sin personajes o una narrativa clara. Vienen apagones y nuevamente las imágenes en el fondo. Mientras la obra avanza, comienzo a sentir una inquietud: *No sabemos cuándo termina la obra*. Hay muchos apagones y la propuesta no busca un arco narrativo clásico. Noto cierta frialdad por parte del público, ya que durante la obra registro únicamente dos momentos de risa tenue. Incluso en las obras más dramáticas hay momentos de complicidad del público y risas. No es este el caso. La obra continúa y en un momento llega a un apagón un poco más claro, donde da la impresión de que es el cierre. Sin embargo, el público se demora en aplaudir y comienza un silencio incómodo. De repente, escucho un único aplauso muy decidido y fuerte que viene desde atrás mío. Me doy vuelta, apenas, y es el mismo muchacho que me vendió las entradas, que está de pie al costado de los espectadores. Su aplauso solitario dura unos pocos segundos, como si el público se resistiera todavía. Luego, todos aplaudimos. El muchacho de las entradas suma ahora silbidos. En cierta forma, me resulta una reacción desmedida, por la frialdad que había percibido antes. Sin embar-

⁷ Entre 6 y 7 dólares al cambio de la fecha.

go, la intensidad de los aplausos crece e incluso algunos gritan ¡Bravo!

Ya afuera, les comento a mis amigos si habían tenido la misma sensación que yo: alguien de la compañía había comenzado a aplaudir antes que el público.

–Sí –contesta Andrés, decidido. –Eso tiene de bueno Pereyra –el director con el que trabaja– Pereyra *nunca aplaude primero*. Espera a que el público aplauda.

Observar el rechazo estético

Una noche de sábado salimos al teatro con Gabriela, Facundo y su novia Yami. Gabriela y Facundo tomaron clases de teatro y se dedican a la actuación. El plan es ver actuar a un amigo en común en un espectáculo que tiene lugar en una pequeña sala municipal en el centro.

El espacio tiene un gran recibidor y con Gabriela somos los primeros en la fila. Dan sala bastante temprano y entramos mucho antes de que lleguen Facundo y Yami. Gabriela avanza por el pasillo central de la sala con decisión, yo la sigo, y nos sentamos en la primera fila. El escenario está a nuestra altura: es un pequeño rectángulo y no hay ninguna elevación o límite entre el suelo que pisamos y el que pertenece al escenario. Noto que ella está risueña con respecto a esta decisión riesgosa: sentarse tan adelante, pegados a los actores. Gabriela recuerda haber actuado aquí. *Me gusta esta sala*, le digo, pero me indica que no es buena: tiene una única salida, una pequeña puerta en el fondo, y no hay forma de fugar por los costados. Esto limita mucho las posibilidades de la obra.

La sala se oscurece y la obra comienza. Sobre el escenario hay un banco donde se sientan el actor y la actriz. La obra iba a recordarme a *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, anotaría en mi libreta, ya que hay dos personajes, que están en un lugar indeterminado a la espera de que ocurra algo. Cuando una escena termina hay un apagón y se proyectan en el fondo imágenes psicodélicas, de colores, mientras suena una melodía de piano. El público se mantiene en silencio mientras suena la música y la sala está a oscuras, únicamente con las imágenes. En uno de esos intervalos, Gabriela ahoga una carcajada con la nariz, se acerca a mi oído y me susurra:

–¡Es *Amélie*, culiao!

Se refería a que la melodía que sonaba era la conocida *Comptine d'un autre été* de Yann Tiersen, popularizada en la película *Amélie* (2001, Jean-Pierre Jeunet). Las risas de Gabriela surgían de que la música elegida era algo obvia, demasiado difundida en el circuito *indie* y una estrategia un

tanto fácil para generar un clima de misterio o melancolía.

Los actores salían a escena nuevamente y dialogaban hasta el siguiente apagón. En general, los textos tenían un tono realista y, cada tanto, decían alguna frase muy cargada de lirismo. En una ocasión, el actor dijo: *una vez conocí una mujer que tenía alas*. Esto nuevamente generó una carcajada sorda en Gabriela, que claramente buscaba comunicarse conmigo y producía algún tipo de sonido para buscar complicidad. Más adelante, el actor hacía unos movimientos poco naturales, como estirar el brazo hacia un costado y hacer como si el resto del cuerpo tironeara hacia atrás, mientras decía un texto. En esos momentos, Gabriela ya no podía contenerse, me agarraba la mano que tenía apoyada sobre el posabrazos y me apretaba la muñeca. Yo también me sentía incómodo. Uno notaba que la obra buscaba emocionar, pero utilizaban estrategias teatrales bastante típicas. Sin embargo, todavía más nervioso me ponía Gabriela, que no se quedaba quieta en el asiento. Yo temía que alguno de los actores o el director desde el fondo de la sala, en la técnica, lo notara.

Al salir de la función, fuimos a un bar con Gabriela, Facundo y Yami. Ellos dos se habían sentado más atrás. En general, la obra no les había gustado.

–Hacían cosas de *expresión corporal* –dijo Yami, el nombre que solían tener años atrás los talleres de gimnasia artística para niños.

Conversamos sobre las materias de la carrera de teatro de la Universidad Nacional de Tucumán, algunas muy influenciadas por la antropología teatral, en las que enseñan esos movimientos y se exige incorporarlos en trabajos prácticos. Alguien más dijo con sarcasmo que los colores proyectados en los intervalos los habían diseñado con *Paint*. Por su parte, la obra provocó en Facundo un largo comentario para referirse a obras donde había sentido rechazo, enojo o insatisfacción. Recordó especialmente una obra “política” que había visto en Tucumán que pretendía *ser buena con los ciegos con los trans, con los negros, con todas las minorías*. Uno veía esa obra –decía Facundo–, y salías con ganas de escuchar un facho.

La lucha por las entradas

En noviembre de 2017, asistí a algunas funciones de la **Fiesta Provincial del Teatro** de Tucumán, un evento anual organizado por el **Instituto Nacional del Teatro**⁸ (de aquí en más, INT)

⁸ Algunos balances históricos del Instituto Nacional del Teatro y sus políticas de fomento pueden encontrarse en Bayardo (2009, 2021).

en cada distrito del país. En esa ocasión, registré las dificultades que los espectadores tenían para conseguir entradas y lo incorporé a un análisis más general de las políticas de públicos en Tucumán (Salas Tonello 2019). Asistí al festival en varias ediciones subsiguientes y las dificultades no habían cambiado de forma sustantiva. A continuación, presento una observación realizada en octubre de 2022, en la 38° edición del evento.

Converso con Facundo y acordamos ver una obra a las 22hs en una sala del centro. Acordamos ir 45 minutos antes porque sabemos que no hay muchos lugares. La Fiesta Provincial, al igual que la mayoría del teatro tucumano, no se maneja por venta de entradas *online*. Yo llego un poco antes, caminando, a las 20.50. La sala está emplazada en un edificio antiguo de una sola planta, que tiene una reja alta con portón y un patio delantero amplio con pasto. Atravieso la reja y afuera del edificio hay tres chicos jóvenes, uno de ellos sentado en el suelo con un ukelele. Me acerco a la puerta para averiguar y me preguntan si vengo a la función del festival. *Esta es la fila*, me indican. Nos reímos, porque los cuerpos parecían estar desordenados y no hay un sitio claro que sea la boletería. De inmediato nos acomodamos en una hilera, contra la pared del edificio, esperando que alguien salga a darnos alguna indicación. Soy el cuarto.

Llega más gente y se ponen detrás mío. El director de la obra sale desde adentro y nos anticipa que habrá pocas entradas, ya que tanto la sala como el INT se agenciaron algunas localidades. Converso con las personas que están adelante. Una de ellas, muy prolija, con los labios pintados de rojo, comenta:

–Dicen que esta obra es la favorita de la Fiesta.

Me cuenta que es la asistente de dirección de un espectáculo que participa del evento, y el chico del ukelele es actor en otro. Ambas obras compiten en la Fiesta.

–¿Querés una reserva para mañana? –me dice la chica sacando el celular.

–¡Claro! –le contesto. Le doy mi nombre y me reserva dos entradas.

Me sorprende esta situación: si un público general quisiera ir a la Fiesta, posiblemente no podría hacerlo, porque sólo en contacto uno a uno se hacen las reservas, o embarcándose en esta larga espera de la fila. De repente, una asistente del INT sale por la puerta, nos da la bienvenida y se ubica en un sitio desde donde toda la fila puede escucharla. Tal como lo hizo antes el director de la obra, nos anuncia que habrá pocas entradas, que únicamente quienes llegaron primero y fueron armando la fila podrán acceder.

–A mí me faltan tres personas –dice con pesar el muchacho que está primero.

–A mí solamente una –dice el chico del ukelele.

Miro hacia atrás y cuento: somos aproximadamente quince, y todavía falta Facundo. No sé si será lícito que se escabulla conmigo, salteándose a los que llegaron antes. Quien llegue ahora ¿tiene derecho a sumarse junto a su amigo? ¿o es injusto porque *empuja* la fila hacia atrás y deja sin lugar a los demás? La mujer del INT da a entender que no estaría bien que los recién llegados se *cuelen*. Todos parecemos aceptar ese acuerdo.

La fila sigue creciendo y me pongo nervioso porque Facundo no llega. Nuevamente, sale el director de la obra y todos hacemos silencio.

–Vamos a tener solamente 19 entradas –sentencia.

Yo cuento hacia atrás y somos 16. Es muy difícil que Facundo logre entrar. De repente, llega la amiga del chico del ukelele, que está delante mío. Se acerca hasta él para saludarlo, pero, desde atrás, otra mujer levanta la voz de inmediato:

–¡Por favor, ponete en la fila!

–¡Sí, sí! –contesta ella, avergonzada –nomás estoy saludando. Ya me voy.

Efectivamente, todos notamos que los lugares están por agotarse. Unos minutos después, la encargada del INT sale nuevamente y habla en voz alta:

–Ya se cubrió toda la capacidad de la sala. Van a entrar solamente los que están aquí. –nos dice. Se nota que intenta ser amable: –Bueno... hay que respetar a los artistas... ¡pero a veces no tanto!

El comentario genera risas. Me llama la atención esta ironía. Me cuentan los que están en la fila que el espacio, originalmente más grande, tendrá únicamente unos 25 lugares. Ciertamente, son los artistas quienes diseñaron un espacio tan pequeño y no permiten la apertura a más personas. Sin embargo, minutos antes, el director de la obra había salido para decir que la responsabilidad por la falta de butacas era de la sala y el INT, que se habían quedado con entradas. Es decir, la asistente del INT y el director del espectáculo se acusan, mutuamente, de que el otro es el culpable de la gente se quede afuera. En ese momento, un asistente del INT va hacia la reja que da a la vereda y la cierra. Allí se quedará el resto del tiempo para atajar y despedir a las decenas de espectadores que irán llegando y se quedarán sin entradas.

–¡Mirá! –me dice el muchacho el ukelele– Ahí está tu amigo.

Miro hacia la reja y está Facundo haciéndome señas. Me sorprende que el chico del ukelele lo

conociera, pero, claro, también Facundo es actor. Camino hacia la reja y nos saludamos con un abrazo esforzado, con las rejas de por medio, él sobre la vereda.

—¿Vos querés ver la obra? —me pregunta —Porque yo ya la vi.

Me quedo entonces y nos encontraremos después. Regreso a la fila, bromeando como si estuviera llorando: era gracioso despedir a alguien con una reja de por medio, como si fuera algo trágico. El actor del ukelele se ríe. También él despidió antes a su amiga. La asistente del INT aparece nuevamente y nos anuncia:

—Ya pueden dejar de hacer fila, porque son sólo ustedes.

La hilera se dispersa por el patio. Algunos se sientan en el césped, como en un picnic, mientras que una pareja de adultos mayores busca en el edificio unas sillas para sentarse. Es evidente que la situación está más preparada para recibir jóvenes a los que no les importa estar de pie o sentados en el suelo. Mientras tanto, en la reja, un encargado del INT sigue despidiendo gente. Noto que una espectadora tiene un conocido libro de teatro tucumano. Saludo a otra actriz que entrevisté una vez. Me doy cuenta de que, nuevamente, todos los que estamos allí estamos de algún modo conectados con el mundo del teatro.

Regresar a las salas, regresar al cuerpo

El objetivo del presente trabajo, según se anticipó, es contribuir al conocimiento de la experiencia corporal y emocional de los públicos de teatro. Al inicio, mostré las preocupaciones centrales del campo de la formación de públicos como parte de un proyecto de democratización cultural, para trazar después la génesis histórica del *género corporal* silente y de quietud en las salas de teatro. Luego, se incluyeron tres escenas etnográficas de mi trabajo de campo, las cuales serán analizadas a continuación. Dichas observaciones nos permiten revelar la productividad del enfoque etnográfico para recuperar factores microsociales de las salidas al teatro: la llegada a la sala, las condiciones materiales del edificio, la obtención de la entrada, los aplausos, las reacciones durante la función, la conversación en el bar. Como indicaron Burawoy (1998) y Becker (2009), la *representatividad* de una muestra no debe considerarse el criterio exclusivo o más importante para diseñar una selección de casos. En nuestro estudio, los protagonistas de las escenas presentadas (Facundo, Andrés y Gabriela) no pueden leerse fácilmente como sinécdoques de un grupo mayor, según una presunta capacidad de representación de otros. En este caso, la densidad y confianza del vínculo acumulado durante el trabajo de campo los volvió actores relevantes en tanto abrieron su reflexividad a los oídos del investigador. A continuación, analizaremos las escenas presentadas, haciendo foco en tres elementos centrales: el rechazo estético, las barreras y el contrato con el público.

En primer lugar, la observación permitió encontrarnos no con la afinidad por un espectáculo, sino con su reverso: el sentimiento de *rechazo*. Como anticipé, la sociología cultural argentina

realizó importantes contribuciones para comprender la afición y el gusto apasionado, pero pocos reportes se dedicaron a su cara contraria: el disgusto, la indignación o el rechazo en los consumos culturales. También los estudios sobre teatro padecen este punto ciego. Las escenas que incluimos nos permiten relevar la incomodidad corporal de quien ve en el teatro algo que no le gusta, los comentarios sarcásticos pronunciados en voz baja durante la función o la conversación apasionada después de la puesta. El desencuentro con un espectáculo se expresa, muchas veces, con indignación, como vemos en la larga diatriba de Facundo sobre teatro político: por ver algo políticamente correcto en escena, termina deseando justo lo que rechaza, *escuchar a un facho*. La quietud corporal, la imposibilidad de salir de la sala y la dificultad para hacer gestos cómplices con otros espectadores son factores que intensifican la experiencia del rechazo estético. El *no me gustó* que un espectador puede declarar en una encuesta o una entrevista esconde una vivencia complejamente determinada y de alto voltaje emocional.

Como mostró la fenomenología del arte, es importante diferenciar la obra, por un lado, de la experiencia que esa obra genera, por otro: mientras que “el objeto estético” es un estado de posibilidad, la espera de una “epifanía”, la obra de arte puede entenderse como *lo que queda del objeto estético cuando no es percibido* (Defrenne, 1982:54). Así, muchos enfoques se interesaron menos por caracterizar las obras, que por indagar en qué consiste una experiencia estética. En su revisión bibliográfica, Marcović caracteriza la experiencia estética por la atención exclusiva y absorbente sobre un objeto, con la consecuente

puesta en suspenso del entorno, así como carga de sensaciones corporales y mentales que emulan un *flujo* (no hacer esfuerzo alguno para unir lo que proviene de afuera con las sensaciones internas) y *experiencias pico* (sensaciones de éxtasis, epifanía, olvido de sí mismo y pérdida de la noción de espacio-tiempo) (Marcović, 2012). Por su parte, Forsay (2017) discute el acuerdo tácito que gran parte de la filosofía del arte mantuvo para comprender la experiencia estética. La autora indica que es incorrecto explicar la experiencia estética en tanto algo que tiene valor *por sí mismo/ en sí mismo (for its own sake)*, ya que el arte impacta solamente en tanto estimula y afecta elementos de nuestras memorias y mundos emocionales (Forsay, 2017:5).

Mientras para Marcović la experiencia estética, aún surgida de objetos adrede deformes o feos, se define por ser *básicamente positiva, en tanto placer de la mente* (Marcović, 2012:4), Forsay indica que aún las experiencias desagradables o decepcionantes *son* estéticas, porque la experiencia estética se define por la expectativa de encontrar valor, más allá de las *evaluaciones positivas o negativas* resultantes (Forsay, 2017:179). Siguiendo estos razonamientos, menos normativos que los de Marcović, podemos afirmar que también las experiencias de rechazo analizadas en este artículo son estéticas, porque surgen de objetos contruidos para ser apreciados de tal modo. Según observamos, la intensidad del *rechazo* se encuentra fuertemente ligada a la dimensión corporal de la expectación teatral. Dada la obligatoriedad del silencio y la quietud, la expresividad del espectador se ve altamente limitada, y dicha restricción condiciona toda la experiencia del espectáculo. No será fácil, por ejemplo, comunicarse con otros, abandonar la sala o reírse en voz alta si nadie más lo hace. En la segunda escena, Gabriela le tomaba la mano a su compañero del público y se reía en voz baja de gestos que, a su parecer, fracasaban en el objetivo de conmovier. El análisis permite visitar la controversia entre Kershaw (2001) y Sedgman (2018): el silencio y la quietud en el teatro ¿equivalen a control, disciplina y vaciamiento de cualquier potencia política? ¿o acaso el espectador se sumerge voluntariamente en ese estado para acrecentar su placer, elevar su experiencia e intensificar la conexión con los demás? A veces, el silencio y la quietud exigida se expresan como *control*, como cuando Facundo deseaba levantarse de su butaca. En otros casos, el silencio es voluntario y equivale a placer, aproximándonos a las definiciones que subrayan las sensaciones de absorción, flujo y éxtasis en la experiencia estética.

En alguna medida, el placer de los espectadores no reside sólo en su encuentro con la obra, sino en las posibilidades de su propia *performance* como espectador/a (Heim 2016). En la segunda escena, Gabriela elige la primera fila, se somete a ser la espectadora con menos posi-

bilidades de expresividad y, gracias al régimen corporal de quietud, su diversión se intensifica, tomándose la libertad de expresar con pequeños gestos su *displacer*, en caso de que alguien quisiera retirar su mirada del proscenio y distraerse con ella. Las observaciones sugieren que sería ingenuo atraer público rompiendo la cultura de la quietud, iluminando la sala y permitiendo que los espectadores participasen. Parte del placer del teatro reside en la experiencia del silencio y la contención. Más aún, se esconde un prejuicio miserabilista (Grignon y Passeron, 1991) en la creencia de que un público poco habituado al teatro buscará sí o sí una obra que se parezca a un espectáculo popular. Etnografiar los placeres del silencio en la sala de teatro nos permite echar luz sobre un desafío para la formación de públicos: atraer espectadores no consiste en transformar al teatro en un espectáculo de rock o un partido de fútbol. Por el contrario, debemos investigar mejor en qué consiste el atractivo que se esconde en el silencio y la quietud corporal colectiva, que es, paradójicamente, el mismo sustrato que acicatea el eventual rechazo hacia un espectáculo.

En segundo lugar, la observación nos permite complejizar la comprensión de las *barreras* que los públicos de teatro deben sortear. Habitualmente pensadas como falta de dinero, de expertise cultural o lejanía geográfica, la etnografía echa luz sobre el lado experiencial de dichas barreras. En *Una sala en las afueras*, la descripción dio cuenta del entorno barrial oscuro en que se emplaza la sala, la ausencia de cartelera y la precariedad edilicia del espacio. Esta salida al teatro se aparta de las expectativas de otros circuitos de la vida nocturna: un shopping, un cine en el centro, una lujosa sala del centro. El teatro independiente se enfrenta seguido a este desafío: rechazar lo “popular” en tanto masivo, pero buscando un “pueblo” que, en realidad, le cuesta atraer (Bayardo 1997). En este caso, a menos que el espectador se corresponda con un perfil social preciso, para quien el consumo cultural se viva como un gesto de apoyo, sumergirse en la cultura militante y de izquierda de la sala puede operar, también, como una barrera. Si bien esta investigación se inspira en enfoques posbourdieuanos de la sociología pragmática, es evidente que el *habitus* de los espectadores presentados moldea su forma de habitar los espectáculos. Por ejemplo, no realizan comentarios sobre el entorno edilicio, seguramente por estar habituados y ser cercanos al circuito. A su vez, su posición de estudiantes de teatro con cierta *expertise*, aún no integrados del todo al campo, los conduce quizás a mantener una relación agonística, de resistencia o confrontación con las propuestas estéticas. En futuros trabajos, sería interesante variar la muestra de espectadores y observar qué ocurre con otros perfiles: espectadores neófitos, espectadores integrados a los mundos del arte, adultos mayores, etc.

Al recorrer las observaciones, una de las barreras más nítidas aparece, paradójicamente, en un festival del Estado, narrado en la tercera observación. En sintonía con un estudio anterior (Salas Tonello, 2019), la etnografía mostró las dificultades y esfuerzos invertidos por el público para conseguir entradas. La observación escenifica las controversias acerca de quién es el responsable de dicha situación: el artista sale al patio para explicarle al público que es el INT el que solicitó muchas entradas para sí; la encargada del organismo se dirige también a los espectadores para subrayar que fue el elenco el culpable de elegir una sala tan pequeña. Por otra parte, la imposibilidad de adquirir los tickets de forma virtual muestra cómo el teatro alternativo, en este caso, se distancia de la mayoría de los consumos culturales contemporáneos, que pueden adquirirse en plataformas online. En suma, la indagación de la experiencia corporal de los públicos nos permite comprender más densamente cómo se constituyen y operan las barreras del teatro.

Palabras finales

El presente trabajo se propuso analizar la dimensión corporal de la expectación teatral, enfocándose sobre todo en tres elementos: el rechazo estético, las barreras y el contrato con el público. En la primera sección del estudio, revisamos distintas encuestas sobre públicos de teatro y las agendas de la gestión y formación de públicos, ligadas a la ampliación, diversificación, fidelización y educación. Luego, trazamos la génesis histórica del silencio y la quietud en el teatro, y cómo estos elementos constituyen un género corporal con reglas y posibilidades. El trabajo de campo permitió recolectar evidencias sobre la expectación teatral a partir de un enfoque etnográfico, una estrategia poco habitual en los estudios sobre públicos.

El análisis puso de relieve la dimensión corporal de la expectación teatral, lo cual vuelve aún más dramática e intensa la experiencia de rechazo estético en el teatro. Esto supone un aporte sustantivo para complejizar los modos en que comprendemos las barreras con las que se encuentra el público. En muchas ocasiones, se enfatiza la falta de dinero y la segmentación social como barreras, y menos atención se dirige a elementos tan frecuentes y, en apariencia, simples, como puede ser la experiencia estética en sí, o la falta de elementos típicamente asociados a la experiencia estética (sensaciones de absorción, flujo, éxtasis, suspensión del espacio-tiempo). Por el

Por último, la observación *in situ* nos permite mensurar todo lo que los espectadores deben realizar para incorporarse a un espectáculo. *El rol del público se genera en el encuentro con las ofertas culturales*, indica Rosas Mantecón, *no preexiste a ellas*: cada espectáculo crea un *contrato* con el público (Rosas Mantecón, 2009:178-179). Las observaciones que presentamos ponen en evidencia todo lo que los espectadores hacen y deben hacer, en qué situaciones deben involucrarse para participar por una noche en el mundo del teatro. ¿Qué se *pide* de los espectadores? Por un lado, incluirse en un *género corporal* de quietud, contención y silencio, un rasgo no menor, que la bibliografía no enfatizó lo suficiente; por otro, esforzarse para conseguir entradas; más aún, ingresar en la cultura de izquierda y militante, topándose con un cartel, por ejemplo, que pide a los espectadores *apoyar al teatro en crisis*. En suma, la etnografía echa luz sobre la densidad del *contrato* que el espectáculo establece con el público, erigiéndose como una estrategia metodológica clave para pensar estrategias de ampliación, diversificación y fidelización de los públicos.

contrario, el artículo mostró el rechazo o la indignación frente a los espectáculos, con el propósito explícito de abrir nuevos debates en la gestión de públicos, poniendo de relieve que la dimensión estética de los espectáculos es una dimensión que no puede dejarse afuera.

Finalmente, la observación de espectáculos reveló la potencia de la etnografía para estudiar a los públicos. Sobre todo, destacamos tres posibilidades que otorga el enfoque etnográfico:

- ◇ permite recolectar datos sobre elementos que *rodean* la experiencia teatral (la compra de entradas, la espera, la materialidad de la sala, etc.) quitando del centro al espectáculo en sí;
- ◇ repone la dimensión vivencial de la experiencia estética, anclada a sonidos, gestos, silencios, etc.;
- ◇ nos muestra los repertorios verbales y gestuales inmediatos con que los espectadores viven el espectáculo, tanto mientras transcurre como inmediatamente después de él.

Si la encuesta nos permite caracterizar demográficamente grandes cantidades de público, y la entrevista revela el recorrido biográfico de un espectador, la etnografía puede construir un territorio propio, al aproximarse a la experiencia corporal y emocional *in situ* que ocurre en las salas de teatro.

Referencias bibliográficas

- Aliano, N. (2016). *Música, afición y subjetividad entre seguidores del Indio Solari: Un estudio sobre procesos de individuación en sectores populares*. Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales. Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1521/te.1521.pdf>.
- Aller, R. y Cuestas, P. (2021). "Hecho por fans, para fans: producción, circulación y consumo cultural en el mundo mágico de Harry Potter". *Apropos. Perspektiven auf die Romania*, N° 7, pp. 38-59. Recuperado de <https://doi.org/10.15460/apropos.7.1833>
- Banu, G. y Tackels, B. (coord.) (2005) *Le cas Avignon 2005*. France: L'Entretemps.
- Battezzati, S. (2017). *Histriónicos y emocionales: la formación de los estudiantes en dos estilos de actuación en Buenos Aires*. Tesis de Doctorado en Antropología Social. Universidad Nacional de San Martín. Inédita.
- Bayardo, R. (1997). *El Teatro "off Corrientes" ¿Una alternativa estético-cultural?* Tesis de Doctorado en Antropología. Universidad Nacional de Buenos Aires. Inédita.
- - - - - (2009). "Luces y sombras de las políticas culturales estatales para el teatro en Argentina." *Revista Memorias de Teatro*. N° 6, pp. 37-39.
- - - - - (2023). "De los planes nacionales a los institutos sectoriales de cultura en Argentina". En Bayardo, R. *Política, economía y gestión cultural*. Argentina: RGC.
- Becker, H. (2009). *Trucos del oficio. Cómo conducir su investigación en ciencias sociales*. Argentina: Siglo XXI.
- Beljean, S., Chong, P. y Lamont, M. (2016). "A post-Bourdiesian sociology of valuation and evaluation for the field of cultural production". En Hanquinet, L. y Savage, M. (ed.) *Routledge International Handbook of the Sociology of Art and Culture*. Inglaterra: Routledge.
- Benzecry, C. (1999). "Con una ayudita de mis amigos". *Apuntes de Investigación del CECyP*. N° 4, pp 57-83.
- Benzecry, C. (2010). *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Benzecry, C. (2022). *The Perfect Fit. Creative Work in the Global Shoe Industry*. Estados Unidos: The University of Chicago Press.
- Bombini, G. (2008). "La lectura como política educativa". *Revista Iberoamericana de Educación*, N° 46, pp. 19-45.
- Bombini, G. y Labeur, P. (2013). "Escritura en la formación docente: los géneros de la práctica". *Enunciación*, N° 18, pp. 19-29.
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. España: Taurus.
- Burawoy, M. (1998). "The Extended Case Method". *Sociological Theory*, N° 1, pp. 4-33.
- Butsch, R. (2007). "Changing Images of Movie Audiences". En Maltby, R., Stokes, M. y Allen, R. (ed.) *Going to the movies. Hollywood and the Social Experience of Cinema*. Inglaterra: University of Exeter Press.
- Carozzi, M. J. (2005). "Talking Minds: The Scholastic Construction of Incorporeal Discourse". *Body & Society*. N° 11, Vol. 2, pp. 25-39. Inglaterra: SAGE.
- Citro, S. (2000). "El análisis del cuerpo en contextos festivo-rituales: el caso del pogo". *Cuadernos de Antropología Social*. N° 12, pp. 225-242.
- Del Mármol, M. (2020). "Entre el deseo, la amistad y la precarización. Trabajo artístico y militancia cultural en la producción teatral platense". *Cuadernos de Antropología Social*, N° 51, pp 169-188. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.34096/cas.i51.7950>.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Argentina: Atuel.
- Dufrenne, M. (1982). *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. 1: El Objeto estético*. Fernando Torres Editor.
- Durán, A. (2016). *Nuevos públicos, artes escénicas y escuela. Cuando los jóvenes divienen espectadores*. Argentina: Leviatán.
- Elias, N. (1987). *El proceso de civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. España: Fondo de Cultura Económica.
- Facuse, M. (2010). "Sociología del arte y América Latina: notas para un encuentro posible". *Revista Universum*, N° 25, Vol. 1, pp. 74-82. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/650/65027768006.pdf>.
- Féral, J. (2003). "Acerca de la teatralidad." *Cuadernos de Teatro XXI*. Argentina: Ediciones de la Facultad de Filosofía y Letras.
- Fernández Núñez, L. (2006). "¿Cómo analizar datos cualitativos?". *Butlletí La Recerca*, Ficha N° 7, octubre, pp. 1-13.
- Forsey, J. (2017). "Aesthetic experience, aesthetic value". *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*, LIV/X, N° 2, pp. 175-88.
- Grignon, C. y Passeron, J. L. (1991). *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. Argentina: Nueva Visión.
- Guber, R. (2005). *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Argentina: Paidós.

- Hirschman, S. (2011). *Gente y cuentos. ¿A quién pertenece la literatura? Las comunidades encuentran su voz a través de los cuentos*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Heim, C. (2016). *Audience as performer. The changing role of theatre audience in twenty-first century*. Nueva York: Routledge.
- Hennion, A. (2001). "Music lovers. Taste as performance". *Theory, Culture & Society*, N° 18, Vol. 5.
- Ingold, T. (2014). "That's enough about ethnography!". *Journal of Ethnographic Theory*, Vol. 4, N° 1, pp. 383-395. Recuperado de <https://www.haujournal.org/index.php/hau/article/view/hau4.1.021>.
- Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INDEC) (2023). *Portal geoestadístico*. Recuperado de <https://portalgeoestadistico.indec.gob.ar/>.
- Jaroslavsky, S. (2019). *Estudio de caracterización de público. Teatro Nacional Cervantes*. Recuperado de <https://www.teatrocervantes.gob.ar/wp-content/uploads/2020/03/Estudio-de-caracterizaci%C3%B3n-TNA-TC-2019.pdf>.
- Jaroslavsky, S., Kunst, J. y Pansera, A. (2020). *El desarrollo de públicos en el Teatro Nacional Argentino - Teatro Cervantes. Foco en los nuevos públicos*. Recuperado de https://www.teatrocervantes.gob.ar/wp-content/uploads/2020/10/2020_Publicacio%CC%81n-digital_A4_Publicos_mediacion%CC%81n.pdf.
- Kershaw, B. (2001). "Oh for Unruly Audiences! Or, Patterns of Participation in Twentieth-Century Theatre". *Modern Drama* Vol. 44, N° 2, pp. 133-154. Recuperado de <https://muse.jhu.edu/article/501038/pdf>.
- Latour, B. (1992) *Ciencia en acción. Cómo seguir a científicos e ingenieros a través de la sociedad*. España: Labor.
- Marcus, G. (2011). "Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal". *Alteridades*, N° 11, Vol. 22, pp. 111-127.
- Marcović, S. (2012). "Components of aesthetic experience: aesthetic fascination, aesthetic appraisal, and aesthetic emotion". *i-Perception*. Vol. 3, pp. 1-17.
- Mauro, K., Salas Tonello, P. y De la Puente, M. (2023). "Trabajo artístico a cuarenta años del regreso de la democracia: deudas, desafíos y oportunidades". *Prácticas de oficio*, Vol. 1, N° 31, pp. 41-54.
- Pansera, A. (2022). "El desafío de la diversificación de los públicos teatrales el Teatro Nacional Cervantes entre 2006 y 2019". *Estudios Sociales Contemporáneos*, N° 26, pp. 192-213. Recuperado de <https://doi.org/10.48162/rev.48.032>.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Argentina: Manantial.
- Rodríguez Morató, A. (2017). "Introducción: algunas claves para entender la nueva sociología de las artes". En Rodríguez Morató, A. y Santana Acuña, Á., *La nueva sociología de las artes. Una perspectiva hispanohablante y global*. España: Gedisa.
- Rosas Mantecón, A. (2009). "O que é o público?". *Revista Poiésis*, N° 14, pp. 175-215.
- (2017). *Ir al cine. Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*. México: Gedisa.
- Salas Tonello, P. (2019). "El festival de teatro en el espacio urbano: la experiencia del público de una política cultural." *Revista Lindes*, N° 17, pp. 1-13. Recuperado de https://www.revistalindes.com.ar/contenido/numero17/nro17_art_SALAS.pdf.
- (2021). "El teatro de San Miguel de Tucumán: salas, circuitos de producción e instancias de formación". *Latin American Theatre Review*, Vol. 55, pp. 133-154. Recuperado de <https://journals.ku.edu/latr/article/view/16518>.
- (2022). "Futuro Imperfecto: crisis, desafíos y oportunidades del teatro de Tucumán frente a la pandemia del Covid-19". *Avances*, N° 31, pp. 213-232.
- Sedgman, K. (2018). *The Reasonable Audience. Theatre Etiquette, Behaviour Policing and the Live Performance Experience*. Inglaterra: Palgrave Macmillan.
- (2019). "On Rigour in Theatre Audience Research". *Contemporary Theatre Review*, N° 29, Vol. 4, pp. 462-479. Recuperado de <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10486801.2019.1657424>.
- Sennett, R. (1978). *El declive del hombre público*. España: Ediciones Península.
- SINCA (Sistema de Información Cultural de la Argentina) (2013). *Encuesta Nacional de Consumos Culturales*. Recuperado de <http://back.sinca.gob.ar/download.aspx?id=1196>.
- (2017). *Encuesta Nacional de Consumos Culturales 2017*. Secretaría de Cultura de la Nación. Recuperado de <https://back.sinca.gob.ar/download.aspx?id=2457>.
- (2023). *Encuesta Nacional de Consumos Culturales 2023*. Informe Inédito.
- Spataro, C. (2013). "Las tontas culturales: consumo musical y paradojas del feminismo". *Revista Punto Género*, N° 3, pp. 27-45. Recuperado de <https://revistapuntogenero.uchile.cl/index.php/RPG/article/view/30265>.
- Vallejo, A. y Peirano, M. P. (2017). *Film Festivals and Anthropology*. Inglaterra: Cambridge Scholars Publishing.
- Vergara, P. (2019). "El paradigma latinoamericano de la formación de públicos". En Urraco, J. y Maccari B. (ed.) *Enlaces compartidos: activando conversaciones sobre públicos, audiencias y comunidades culturales*. Argentina: Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.