



LOS JURADOS DEL INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO: UN ESTUDIO SOBRE EVALUACIÓN ARTÍSTICA EN ARGENTINA

The Jurors of the Instituto Nacional del Teatro: A Research on Artistic Evaluation in Argentina

Pablo Salas Tonello 

¹Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional San Martín / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (EIDAES-UNSAM-CONICET), Argentina.  psalastonello@unsam.edu.ar

RESUMEN

Los estudios sobre artes habitualmente se dedican al análisis estético de una obra, un periodo o un artista. Sin embargo, pocos estudios examinan las prácticas de evaluación artística realizadas desde las instituciones, a cargo de jurados expertos que ocupan posiciones de prestigio en un campo. El presente artículo analiza las prácticas de evaluación artística de jurados de teatro en Argentina. El estudio revela qué desafíos vinculados a las emociones, el debate estético y la justicia se ponen en juego en el trabajo de los jurados. Inscripto en la sociología de las artes, el estudio establece un diálogo entre el pragmatismo de Hennion y la sociología disposicionalista de Bourdieu. Se demuestra la importancia del entrenamiento emocional y la suspensión del saber experto en la práctica de los jurados, así como cierta distancia con criterios comúnmente asociados a la objetividad. La contribución principal de esta investigación es ofrecer herramientas para comprender cómo funcionan las políticas oficiales de reconocimiento artístico dentro de una nación. El trabajo fue realizado mediante entrevistas en profundidad a jurados, en el marco de una investigación doctoral.

PALABRAS CLAVE: teatro; jurados; evaluación artística; Argentina; expertise.

ABSTRACT

Most studies in the field of arts have frequently focused on aesthetic analysis of an artwork, a period or an artist. However, previous studies have not dealt with artistic evaluation practices held by experts who are well-positioned in institutions and in an artistic field. This article examines the work of expert jurors of theatre in Argentina. The research shows which debates related to emotions, aesthetics and justice take part in jurors' evaluation practices. The study provides new insights in the field of sociology of arts, by establishing a dialogue between Hennion's pragmatic scope and Bourdieu's dispositionalist theory. The evidence presented suggests the importance of an emotional training in jurors, the suspension of expert conceptual background and the distance towards objectivity. The findings can contribute to a better understanding of official cultural policies of artistic recognition within a nation. This article is based in in-depth interviews held with jurors, in the context of my doctoral research which explored other social actors in this field.

KEYWORDS: theatre; jurors; artistic evaluation; Argentina; expertise.

Fecha de Recepción	2021-09-14
Fecha de Aceptación	2021-12-07

INTRODUCCIÓN

El objetivo de este artículo es analizar las prácticas de los jurados de teatro dentro de una institución pública argentina, con el fin de contribuir al campo de la sociología de las artes, indagando una forma de evaluación artística realizada por expertos desde posiciones jerárquicas. El artículo comienza con una descripción del Instituto Nacional del Teatro y las políticas culturales de escala nacional donde se inserta el trabajo de los jurados. Luego, se analiza el rol de las emociones y la puesta en suspenso del saber experto como parte del trabajo evaluador desplegado por los jurados, en sintonía con los aportes de Hennion en su definición del gusto como *performance*. La tercera sección del trabajo muestra cómo ciertas reglas de objetividad en la evaluación, presentes en otros campos, en el caso estudiado son difíciles de implementar o se orientan en el sentido contrario. Los tres problemas de objetividad que se analizan son: la relación entre la obra y el artista, el contexto de encuentro con el objeto a evaluar, y el proceso creativo por el que se realizó una obra.

El presente artículo forma parte de mi investigación de maestría y de doctorado, cuyo objetivo es analizar las prácticas y criterios de evaluación y reconocimiento artístico en el teatro argentino, haciendo foco en algunas ciudades, atendiendo especialmente a las trayectorias, los espacios de formación, las instituciones y las políticas culturales. Para ello, elaboré una extensa base de datos sobre algunas premiaciones, sus jurados y documentos oficiales, y realicé 36 entrevistas en profundidad semi-estructuradas entre 2015 y 2020, buscando que la muestra varíe en los roles y posiciones en la actividad (maestros de taller, docentes universitarios, actores, directores, jurados, gestores, agentes de prensa). Entre ellos, seis referentes eran, al momento de la entrevista, jurados concursados del Instituto Nacional del Teatro.¹ En todos los casos, fueron conversaciones extensas en bares, donde los jurados mostraron bastante interés y predisposición para explicar su trabajo. En dos casos, las conversaciones fueron de noche, después de que los jurados hubieran tenido una larga jornada de evaluación de proyectos.

En varias ocasiones se señaló el escaso desarrollo de la sociología de las artes en América Latina (Facuse, 2010) y en el contexto hispanohablante (Rodríguez Morató, 2017), un vacío sujeto a diversas causas. Más escasos aún son los trabajos sociológicos sobre las jerarquías evaluadoras en campos artístico en estas latitudes. El trabajo sigue los postulados de Lamont (2012) en pos de una sociología de la valuación y la evaluación, entendidas como procesos complejos y dinámicos que

¹ Los jurados entrevistados para este trabajo pertenecen a distintas ciudades y regiones del país, elementos que no se explicitan en el presente artículo para no vulnerar el anonimato de las fuentes.

estabilizan, consagran e institucionalizan formas de valor. Si bien existe un extenso debate sobre la diferencia entre valuación y evaluación, la autora sintetiza que la primera refiere al acto de dar valor o mérito a un objeto, mientras que la segunda supone certificar que un objeto alcanza un nivel de valor en una escala predeterminada (Lamont, 2012). En sintonía con Heinich (2020), consideramos que el valor no es ni un hecho objetivo que debe ser puesto en evidencia, ni una ilusión subjetiva que solo ocurre como ficción. Por el contrario, el valor opera como representaciones mentales colectivas que forman parte del mundo social, que deben ser observadas, descriptas, explicadas y analizadas (Heinich, 2020, p. 8).

El presente artículo recupera los aportes teóricos de dos enfoques centrales de la sociología de la cultura y de las artes: por un lado, una perspectiva disposicionalista, interesada en la comprensión de la legitimidad y el prestigio desplegada por Pierre Bourdieu; por otro lado, el pragmatismo de Antoine Hennion, quien prioriza la dimensión performativa de las prácticas, las emociones y las posibilidades de agencia. Para Bourdieu (2010), las artes existen bajo la forma de un ‘campo artístico’, una esfera social con relativa autonomía de regulación frente a otras instancias de legislación de bienes simbólicos (p. 85), con miembros que comparten conocimientos, el reconocimiento de determinadas reglas de juego y el interés común por sostener la creencia en dicho juego (1990, pp. 135-137). Desde este enfoque, el interés prioritario del análisis sociológico es explicar la relación de fuerzas entre los agentes del campo y cómo confrontan quienes monopolizan el ‘capital simbólico’, inclinándose por estrategias de conservación, y quienes disponen de menos capital, apostando por estrategias de subversión y herejía (Bourdieu, 2011). Para el autor, “todo acto de producción cultural implica la afirmación de su pretensión a la legitimidad cultural” (2010b, p. 92), un punto especialmente discutido de su enfoque. Bénatouïl (1999) cuestionó el interés predominante de Bourdieu por denunciar la dominación y, al mismo tiempo, sostener implícitamente la imposibilidad de los subalternos de proponer una cultura alternativa, en tanto siempre se aspiraría a verse incluido en la cultura legítima.

En las últimas décadas, las corrientes pos-bourdianas de la sociología cultural ofrecieron nuevas perspectivas para revisar la propuesta conceptual del autor francés. Una figura central es Antoine Hennion, cuyo enfoque combina aspectos de la sociología pragmática, el apego emocional y el rol de los objetos, propio de la teoría del actor-red. En este caso, nos basaremos especialmente en su estudio sobre fanáticos de música. Hennion (2001) sugiere comprender al gusto no como una disposición previa, sino como una actividad (*performance*). De este modo, los melómanos no son pasivos al escuchar música, sino que desarrollan técnicas para sentirse cómodos y en intimidad con

esta (Hennion, 2001). En consecuencia, escuchar música supone una serie de gestos, dispositivos y una particular configuración de apego al objeto, que hacen de la escucha algo más que una actualización de un gusto previo, ya que el objeto se redefine en la acción de escuchar y una porción de los resultados no puede ser previamente calculada (2001, p. 2). En gran medida, la propuesta de Hennion, que prioriza la ‘acción’, se coloca en las antípodas de la propuesta de Bourdieu, que propone categorías como ‘disposición estética’ o *habitus* (Bourdieu, 1988), que entienden al gusto como una reacción más estable y duradera en el tiempo, determinada por una socialización previa e instituciones que remiten a dicho gusto.

La tensión entre estas dos corrientes tiene especial interés para nuestro estudio. Analizar la práctica de los jurados artísticos en festivales oficiales parece invocar problemas típicos del enfoque bourdiano: la dominación, la lucha dentro de un campo, las instituciones, la legitimidad y el prestigio. En un estudio previo, indagué justamente desde este enfoque los procesos de legitimación efectuados por los jurados de teatro en un importante festival argentino (Salas Tonello, 2019). En contraste, en el presente trabajo mostraremos cómo la propuesta conceptual de Antoine Hennion, quien entiende al gusto como una *performance* y hace foco en la agencia, resulta especialmente productiva para comprender la práctica de las jerarquías evaluadoras de una actividad artística.

LOS JURADOS DEL INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO

El Instituto Nacional del Teatro (INT) es un organismo público de gran importancia creado en 1997 por la Ley Nacional del Teatro (24.800), con un importante impacto en la actividad teatral de todo el territorio nacional. Entre las diversas y aún inexploradas transformaciones que el INT alentó, una de las más notables fue la regularización en todos los distritos del país de las Fiestas Provinciales del Teatro, festivales anuales realizados en cada una de las 27 provincias argentinas. De este modo, el INT implementa una función principal definida en la ley: impulsar el teatro “favoreciendo su más alta calidad” a través de “concursos, certámenes, muestras y festivales; el otorgamiento de premios, distinciones, estímulos y reconocimientos especiales” (Artículo 14 b, e). El INT no trabajaría únicamente inyectando recursos —subsidios para compañías, salas o publicaciones de libros—, sino que introduce de forma explícita la ‘evaluación artística’ como tarea

prioritaria, con concursos y certámenes como vías de detección y certificación de la calidad del trabajo artístico.²

Para ello, el INT selecciona una serie de referentes del campo teatral para desempeñarse como jurados y velar por “la más alta calidad” (Art. 14 b, e), promovida por la institución con subsidios para elencos, salas y artistas. Estos jurados mantendrán su actividad sobre todo en dos políticas desplegadas por el INT: la asignación de subsidios por proyectos y la evaluación en festivales de teatro. En este artículo, analizaremos especialmente la segunda tarea, tanto por la centralidad de los festivales en la actividad teatral local de distintos puntos del país como por los desafíos en los que se ven involucrados los jurados en estos marcos de acción. Siguiendo a Lamont (2012), los jurados despliegan dos acciones: una valuación, en tanto asignan valor o mérito a determinados trabajos, y una evaluación, al determinar cuál de estos alcanza una posición prefigurada por el INT, la de obra ganadora del festival.

Una de las políticas principales del INT desde su creación fue la organización de las Fiestas Provinciales, Regionales y Nacionales del Teatro, todas de carácter anual. Las Fiestas Provinciales son un evento surgido a finales de los ochenta en algunas provincias bajo la organización de teatristas independientes, donde se presentaban espectáculos y se elegían ganadores que participaban luego de instancias regionales y una instancia nacional. Con la creación del INT, la realización de Fiestas Provinciales, antes supeditada a la coordinación y disponibilidad de los teatristas locales, pasa a ser una política regular para todos los distritos, sin importar si en una provincia se inscriben un promedio de cincuenta espectáculos —en Provincia de Buenos Aires, por ejemplo— o menos de diez. Con el INT, el evento no debe ser garantizado por las direcciones provinciales de cultura, un rasgo no menor para el territorio argentino, donde existen diferencias enormes entre lo que los presupuestos provinciales de cada punto del país destinan a esta repartición, siendo CABA quien históricamente tiene un presupuesto mayor (Bayardo, 2008). Por este motivo, la implementación federal de una política cultural desde el Estado Nacional propició un escenario de relativa igualdad, con efectos notorios en lugares donde casi no había políticas provinciales de cultura. El evento consiste en un periodo de entre una y dos semanas en que los elencos presentan sus espectáculos con una entrada económica, condición estipulada por el INT para estimular la participación del público. El evento termina con un encuentro en donde una

² Los demás organismos de financiamiento del teatro en Argentina tienen un rol ciertamente subsidiario frente al INT, como el Fondo Nacional de las Artes, o Proteatro en la Ciudad de Buenos Aires. También la Asociación Argentina de Actores organiza algunos eventos de premiación, pero su prestigio es variable.

terna de jurados anuncia uno o dos espectáculos ganadores —esto dependerá del número de inscriptos—, cuyo premio será asistir a la Fiesta Regional y Nacional.

Como anticipamos, el INT cuenta con seis jurados nacionales para la calificación de proyectos, una figura contemplada en la ley³ para evaluar proyectos de financiamiento de eventos, salas, elencos o espectáculos. En la práctica, quienes cumplen esta función tienen como tarea más habitual reunirse una vez al mes —antes del 2020, de forma presencial, en la Ciudad de Buenos Aires— a trabajar con los proyectos. El INT cuenta con uno por cada región, pero todos evalúan proyectos o festivales de cualquier lugar del país. Ahora bien, los jurados también participan habitualmente en las Fiestas Provinciales en distintos puntos del territorio nacional. De hecho, que un miembro del jurado no sea un referente provincial local, puede muchas veces garantizarle cierta legitimidad para su tarea entre los teatristas. En consecuencia, la evaluación artística en el campo del teatro argentino ha cobrado un interesante nivel de institucionalización que vale la pena explorar en profundidad, ya que se vincula con un amplio arco de problemáticas: en qué se diferencia una evaluación artística institucional de otras formas de evaluación artística; a qué problemas morales y de justicia se enfrentan los jurados, además de los estéticos; cómo es que aprenden a implementar este tipo de evaluación; qué consecuencias tienen estas formas de evaluación artística institucional para las distintas regiones teatrales argentinas.

El trabajo de los jurados puede entenderse como un tipo de *expertise* profesional en tanto es una “forma de intervención en el campo de poder y la producción de bienes materiales y simbólicos que remiten a un saber técnicamente fundado, ligado a una disciplina científica o a un campo profesional” (Morresi y Vommaro, 2011, pp. 13-14). En este caso, se trata de un saber surgido dentro de un ámbito profesional —el campo teatral— y trasladado hacia el campo de la gestión estatal. Una característica central del saber experto dentro de los Estados es que, por ser un saber revestido de autoridad y presunta neutralidad, las decisiones que emergen de los expertos no son apelables o fácilmente controlables por la burocracia estatal o las figuras elegidas por vías democráticas (Turner, 2001). Del mismo modo, los jurados concursados coinciden en subrayar la gran ‘autonomía’ que mantienen con el INT. La institución no puede objetar sus decisiones ni tampoco les dan orientaciones cuando comienza su periodo de trabajo: “te dicen ‘Bienvenido’ y te dicen ‘Adiós, muchas gracias por los servicios prestados’. Jamás te dijeron dos palabras”, señala una jurado. Otro

³ Será función del Consejo de Dirección “designar jurados de selección para la calificación de los proyectos que aspiran a obtener los beneficios de esta ley [...] mediante concursos públicos de antecedentes y oposición” (Ley 24.800. Art. 14, n). Inicialmente, el INT contaba con tres jurados por cada Región del país, número que se redujo a solo uno por Región (Centro, Centro Litoral, Noroeste, Noreste, Nuevo Cuyo y Patagonia), por lo que siempre hay un total de seis en funciones, cuya duración es de dos años. Es habitual que muchas figuras se desempeñen como jurados de Fiestas del Teatro incluso habiendo terminado su función en el INT.

enfatisa que es “un trabajo que ‘tiene que ser muy independiente’”, ya que el peligro no es que haya un “‘mal’ criterio, sino un criterio ‘influido’ por circunstancias externas”, manifestando que la ‘justicia’ en su desempeño es tan o más importante que el criterio ‘estético’. En sintonía, tampoco el INT forma a los jurados ni les enseña cómo evaluar. “Se supone que es algo que ‘traés con vos’, y te llevás con vos”, señala otro, poniendo de relieve que no habría una política activa y expresa de la institución de imprimir o uniformar criterios de evaluación.

La escasa injerencia sobre la labor de los jurados coincide con la creciente autonomía que alcanzó tanto el INT como otras dependencias nacionales de cultura en las últimas décadas en Argentina. Bayardo (2021) llamó la atención sobre el pasaje de una administración centralizada de la cultura en los ochenta, con ministerios y secretarías dependientes del Poder Ejecutivo Nacional, y la cultura entendida como un elemento democratizante, hacia una administración por sector y por institutos desde los noventa hasta el presente. El INT, al igual que los institutos nacionales de cine (INCAA) o de música (INAMU), son entidades autárquicas no estatales, regidas por el derecho privado, lo cual le permite a la política cultural tener mejor financiamiento, rápida capacidad de reacción y articularse con facilidad a la demanda de los artistas. Sin embargo, se renuncia a elaborar planes estratégicos, se termina favoreciendo a los más destacados e informados que pueden gozar de los fondos, se acepta el *statu quo* de la concentración en determinadas ciudades, ocasionando efectos antirredistributivos y legitimando la falta de protección social para los artistas (Bayardo, 2021). De este modo, el INT se ajusta al paradigma de la “nueva gestión pública”, caracterizada por la cuasi privatización, el alejamiento de las instituciones centrales de gobierno, con énfasis en la “subsidiariedad”, los presupuestos descentralizados y la ruptura de las antiguas unidades “monolíticas” (Hood, 2011 p. 49, p. 51). En gran medida, la autonomía de los jurados se corresponde notablemente con el modelo de política cultural que Bayardo (2021) describe para el INT, donde los artistas tienen gran poder y casi no reciben directivas de autoridades nacionales.

En un festival, la tarea de los jurados comienza muchas veces con un encuentro previo de la terna, donde ponen en común algunos criterios que seguirán para evaluar. Deben asistir a los espectáculos, que pueden ser hasta tres o cuatro por día durante una semana, con conversaciones en la cena o el desayuno, donde va armándose un orden de mérito provisorio. Dos jurados subrayaban que estas conversaciones son imprescindibles para construir acuerdos parciales y no demorar la elaboración del veredicto en la noche final. La ceremonia donde se anuncian los ganadores está planificada como cierre del festival, luego de la última función. Allí, uno de los miembros del

jurado tendrá que pronunciar el dictamen, una tarea que algunos puntualizan como especialmente desagradable. Por ejemplo, una jurado puntualizaba que ella siempre les ruega a sus colegas no ser quien lea el dictamen, por enfrentarse en directo con la frustración de los no seleccionados. Por lo tanto, apenas terminan de ver el último espectáculo, se reúnen y toman la decisión sobre los trabajos ganadores. Los condicionamientos temporales del festival moldean notablemente el trabajo de los jurados, tanto por tener que asistir a varios espectáculos por día —sin la posibilidad de ver de nuevo un mismo espectáculo— y la obligación de elaborar una decisión final sin demoras en la última noche. En las Fiestas Regionales y Nacionales —donde no se eligen obras ganadoras—, los jurados coordinan sesiones de desmontaje y devolución de trabajos. En este caso, su tarea es muy diferente: mientras en las Fiestas Provinciales argumentan únicamente entre colegas, en los encuentros regionales y nacionales trabajan con la argumentación y el diálogo con los elencos. Para algunos jurados, esta tarea es mucho más gratificante.

Los jurados del INT también se encargan de la evaluación de proyectos, sobre todo de los elaborados por elencos que solicitan subsidios para obras. En este caso, los objetos a evaluar no son espectáculos, sino textos, y la tarea de los jurados es rellenar con puntajes distintos rubros —antecedentes, criterios de puesta en escena, dramaturgicos— en grillas elaboradas por el INT. En contraste, la evaluación en festivales no se realiza mediante ningún tipo de instrumento de evaluación construido por la institución. En esta primera revisión, advertimos dos formas muy distintas de evaluación artística según la ligazón con la institución: en la evaluación de proyectos, el INT provee un instrumento ‘compartido’ por todos los jurados al que deben ‘ajustarse’, donde el acto de evaluar se traduce en ‘puntajes’; mientras tanto, en la evaluación en festivales, que analizaremos a continuación, no hay ningún instrumento institucional sustantivo mediando entre el jurado y el espectáculo.

EL TRABAJO EVALUADOR: ¿LA EMOCIÓN ENTRENADA COMO SABER EXPERTO?

En su estudio sobre críticos literarios, Chong (2010) señala que una de las tareas centrales de los críticos es poner en suspenso sus gustos personales para que no sean ‘contaminantes’ a la hora de elaborar un dictamen sobre un texto. Si bien los jurados de teatro consideran también que las afinidades personales pueden ser obstáculos, las emociones personales son sin duda la principal herramienta de trabajo. Eugenia, una jurado que acumula una larga experiencia, sintetiza su forma de evaluar, al mismo tiempo que establece una diferencia respecto de lo que hacen otros colegas:

Yo llego a la obra y soy un espectador más. Muchas veces vos ves los jurados que están serios, como en actitud jurado ¡Yo soy un espectador más! Y si hay que reírse, me río. Si hay que llorar, lloro, disfruto la obra y me divierto muchísimo. [...] A mí me interesa cómo me impacta a mí la obra, si la obra me conmueve, no me conmueve, qué me sucede a mí como espectadora, qué me deja pensando, o si no me pasa nada con la obra. (Eugenia)

En el mismo sentido, otro de los jurados enfatiza que es ‘consciente’ del modo que elige para ver los espectáculos en un festival:

- Intento no predisponerme en absoluto y ser un espectador *ingenuo*, lo más ingenuo posible.

- ¿Qué sería ser un espectador ingenuo?

- Y... dejarme *invadir* por... el espectáculo, por el hecho dramático. No ponerme a una distancia a ver cómo están las actuaciones, evaluar el texto. Dejarme invadir para *después* dejar que decante y empezar a hacer el análisis. En el momento, no me parece bien quien lo hace. Yo discutía con una muchacha crítica muy amiga que la veía en la Fiesta anotando durante la función.

- ¡Ah! ¿Vos no anotás durante la función?

- ¡No! ¡Qué voy a anotar! (abre los brazos en un gesto expansivo y se apoya hacia atrás sobre el respaldo de la silla). Tratar de *estar presente*, de ser espectador y después sí, vas a respirar y vas a decir “Bueno, esto estuvo bárbaro; esto no me gustó tanto” o “esto quizás necesite más trabajo”. Pero en el momento es participar como participa cualquier espectador del rito escénico. (Roberto)

En ambos testimonios advertimos un trabajo activo para dejarse ‘invadir’ o ‘impactar’ por la obra y emocionarse sin interponer las ideas que podrían tener ellos como espectadores entrenados. En paralelo, ambos testimonios establecen diferencias con ‘otras’ formas de evaluar que habrían visto en su práctica y consideran incorrectas o negativas. Es especialmente importante prestar atención a este ‘trabajo de límites’ (*boundary work*) desplegado por los jurados para ubicarse a sí mismos en un grupo, a la vez que se diferencian y establecen una jerarquía con respecto a otros (Lamont, 2012). Por una parte, Eugenia objeta a quien se mantiene serio para evaluar, ya que sería una forma de estar alerta, casi en guardia, controlando los impactos que llegan del escenario. Por otra, Roberto se diferencia de una profesional de la crítica, para quien escribir durante la obra revelaría que no ‘está presente’ en el momento del espectáculo. No será esta la primera vez donde un jurado defina su labor en oposición a la práctica de los críticos.

El trabajo activo para que la obra impacte o invada cobra importancia si tenemos en cuenta que la primera reacción de un jurado puede ser tomar apuntes, esforzarse por registrar cosas, dado el temor de salir de la sala y estar confundido acerca de lo que se vio. En este sentido, Roberto es categórico al explicar que se trata de una disposición en la que él conscientemente elige colocarse. Para ambos, ser un ‘espectador más’ o un ‘espectador ingenuo’ son aspiraciones centrales. También Alejandro coincide en esa aspiración, pero admite que no es fácil de alcanzar:

Vos primero recibís algo desde el punto de vista de la percepción, te conmueve, no te conmueve, te impacta, te engancha... y por ahí después comenzás a hacer la elaboración del análisis y de hacer más hincapié en las cuestiones técnicas. A mí me pasa, muchas veces uno quiere desimplicarse del conocimiento que tiene, es decir, soy un espectador como cualquiera, pero lamentablemente uno no es un espectador como cualquiera, porque uno [...] tampoco mira desprejuiciadamente algo. Está mirando con atención, más allá del hecho perceptivo, estás mirando con mucha atención. (Alejandro)

Alejandro aspira también a dejarse ‘impactar’, ‘engancharse’ o ‘conmover(se)’ por la obra, pero con serias dificultades para evadir su saber experto, cuya puesta en suspenso, si bien ocurre en un momento ciertamente importante del proceso evaluador —el tiempo de duración del espectáculo—, será solamente momentánea. El ‘análisis’ vendrá luego, después de ‘dejar que la obra decante’, según se señalaba en el testimonio anterior. En este caso, aparece con mayor nitidez algo que notábamos en Roberto: el saber experto como interferencia, en tanto la evaluación es entendida como un acto que le exige al jurado hacer una regresión a un estado de naturaleza —de espectador ‘cualquiera’ o ‘ingenuo’— al que no es posible volver.

En todos los casos se delimitan bien dos momentos de la evaluación: la expectación del espectáculo y el momento posterior de análisis. Más aún, comenzar el ‘análisis’ antes de tiempo indica cosas sobre el espectáculo, según argumenta Eugenia: “Cuando te pones a ver cómo están las luces, a ver qué pasa con esto o lo otro... *es porque ya no estás... ya estás desenganchado* de la obra, ¿entendés?”. El hecho mismo de estar alerta y con una mirada analítica revelaría que el espectáculo no está logrando seducir, impactar o invadir. Y continúa, en sintonía con sus colegas: “Por lo general, *después* de la función pienso en las luces, pienso si estaba bien. Durante la función, me *entrego* a disfrutar de la obra”.

Para Marcela, otra de los jurados, estos dos momentos se presentan todavía más diferenciados, separados incluso por un tiempo de intimidad y no comunicación:

Yo trato de no procesar en el momento que estoy viendo el espectáculo, qué pasa técnicamente. Veo el espectáculo y después del espectáculo... incluso, trato de no hablar luego del espectáculo, por lo menos por un rato o hasta el día siguiente. Entonces ahí sí. Necesito el reposo para pasar de la situación emocional afectiva, a la situación intelectual descriptiva del evento, o sea podría ser un rato después, pero mejor si hay un descanso o una noche de sueño. (Marcela)

Las explicaciones que los jurados dan sobre su tarea son similares a las que Hennion (2001) formula para los melómanos. La expectación teatral al evaluar puede entenderse como una ‘actividad’, ya que, al igual que los fanáticos de música, los jurados han desarrollado técnicas para sensibilizarse ante el espectáculo, sentirse cómodos y en intimidad, recrear en cada ocasión el apego por el objeto. Así como la música se redefine en la acción de escuchar y una porción de los

resultados no puede ser previamente calculada (Hennion, 2001), también los jurados se involucran apasionadamente como una condición básica para una buena evaluación. Ciertamente, la imagen habitual de los jurados de arte —la que Eugenia, por ejemplo, aporta: “serios, en actitud de jurado”— es la de fríos censores que mantienen con las obras una relación distante, analítica y de eventual desprecio por estar siempre lejos de las altas expectativas del evaluador. La concepción heredada de la sociología del arte de Bourdieu coloca a los jurados como los *gatekeepers* del campo de producción cultural (Lamont, 2012, p. 207), definidos más por su ‘función’ que por su actividad. Sin embargo, también entre los jurados hay una expectación emocional o apasionada, donde una buena evaluación implica perder el control y dejar de estar alerta. En los cuatro jurados citados, se distinguían dos formas sucesivas de colocarse frente al objeto: durante la función, sostienen una relación sensitiva, de ‘enganche’, ‘entrega’, ‘impacto’ y disfrute; luego, la ‘situación intelectual descriptiva’.

Siguiendo a Hennion (2001), el contacto con la obra de arte supone un posicionamiento activo y volitivo del sujeto, lo cual da lugar a interrogantes especialmente interesantes: ¿el posicionamiento activo ante las obras implica que la evaluación esté sujeta a las afinidades personales del evaluador? ¿El protagonismo de la emoción, la pasión y el impacto subjetivo en la evaluación de los jurados implica que ‘el saber experto’ no tiene incidencia alguna? ¿O quizá esas formas de emoción y disponibilidad para el apego con el espectáculo conforman justamente el saber experto del que los jurados son portadores? Por último, ¿en qué medida comprender la pasión y el apego en la evaluación de los jurados nos permite revisar las posturas legitimistas de la sociología del arte?

Como señalamos antes, el particular régimen temporal de los festivales de teatro incide en la práctica de los jurados. A diferencia de aquellas artes en las que un evaluador puede volver sobre la obra, como los concursos literarios, en este caso los jurados ven al menos tres obras por día y saben que no podrán retornar sobre ellas como espectadores. Podrán conversar con sus colegas, revisar el programa de mano del espectáculo, buscar fotografías de la puesta, pero no volver como espectadores. Como el contacto con la obra ocurre solo en ese momento, el jurado es consciente de que debe sacar todo el provecho posible del mismo, entonces clarifica para sí, casi como un plan, cuáles serán los momentos de la evaluación. Terminada la obra, no será posible acceder al ‘disfrute’, el ‘enganche’ y la ‘entrega’. Por lo tanto, es fundamental propiciar súbitamente un tipo de disposición en el momento en que se es espectador. El saber experto del jurado parece ser, justamente, ubicarse rápidamente en una disposición de apego al teatro al ingresar a la sala y, sobre

todo, hacerlo varias veces en un mismo día, sin la distracción de otras emociones, como el cansancio, la sobreexcitación de ver varias obras seguidas, los nervios ante la posibilidad de olvidar lo que se vio, la frustración de ver varios trabajos y que ninguno colme las expectativas.

En su etnografía sobre fanáticos de ópera, Benzecry (2012) mostró cómo el ‘amor’, la ‘pasión’ y el ‘apego’ ponen en suspenso las agendas de la sociología cultural que solo indagan el ‘poder’ y la ‘distinción’ en las prácticas de consumo. En este caso, los fanáticos de la ópera no estaban interesados en acrecentar su estatus social o acumular capital simbólico para ponerlo a jugar en su sociabilidad cotidiana, sino que asisten frenéticamente a los conciertos en busca de la trascendencia, un crecimiento personal y experiencias extáticas. En síntesis, el consumo de objetos de la alta cultura no les garantiza mejores posiciones sociales ni ganancias relevantes en sus círculos próximos. En el caso de los jurados de teatro, el problema analítico de difícil resolución emerge del hecho de que actúan con la ‘pasión’ de los fanáticos que estudia Benzecry (2012), pero producen actos de ‘reconocimiento’ y ‘consagración’ con consecuencias notables en las jerarquías de la actividad.

Justamente, los jurados marcan su diferencia con los críticos por el tipo de articulación subjetiva con la actividad, cargada de afectividad en los jurados, tanto en la devoción estética por los objetos como en el vínculo pedagógico con los artistas. Ellos sugieren que los críticos se conectan de otra forma con el teatro, del mismo modo que los fanáticos de la ópera tipifican a los que miran desde la platea, que pagan entradas costosas, como los “no apasionados” (Benzecry, 2012, p. 152). La diferenciación no pasa por atesorar un saber experto más adecuado, con pruebas más solventes, sino por existir distintos modos de afiliación que jurados y críticos mantienen con la actividad, en cuyo último caso se caracterizaría, según los jurados, por criticar despiadadamente a los teatristas en las instancias de devolución, preocuparse sobre todo por establecer puntajes y utilizar grillas en los festivales: “Si bien hay algunos críticos que son gente muy formada, y no lo son la mayoría, el crítico tiene como la idea de ‘*Esto está bien, esto está mal*’. Tiene que ponerle tres puntitos, cuatro caritas...”, señalaba un jurado.

En contraste, cuando los jurados de teatro describen su tarea, subrayan la afección corporal que implica, por ejemplo, quedarse en silencio el resto de la noche después de una función para que una obra ‘decante’, y comentarla solamente al día siguiente. Esta afección corporal constituye un estado autoprovocado en vistas de una mejor detección de la calidad del espectáculo, ya que tienen una larga experiencia sobre cómo se va al teatro y no dislocan su evaluación de la expectación apasionada que, en otros contextos, tienen como teatristas. Por ejemplo, uno de los jurados

confundía, al hablar de su tarea, momentos donde evaluaba una obra en un concurso y donde miraba una obra que él mismo dirigía en función de modificarla. El cuerpo emocional es el territorio principal de acogimiento de la obra, así como el instrumento de medición de su calidad estética. También los fanáticos se ven a sí mismos como receptores pasivos de una fuerza superior (Benzecry, 2012, p. 142), una metáfora similar a la que utilizan algunos jurados.

En síntesis, el trabajo de los jurados resulta un interesante caso de estudio en la medida que el saber experto está fundado en la afección emocional, una predisposición sensible súbita al ingresar a la sala en vistas de ‘perder el control’ y evitar la ‘interferencia’ de los saberes acumulados sobre tradiciones estéticas, elementos técnicos y criterios para diseccionar el espectáculo en dimensiones —iluminación, escenografía, libreto, actuación, etcétera—. La práctica de los jurados opera con una lógica afín a la *cit  inspirada* de Boltanski y Thévenot (1991), un orden de justicia donde lo valioso tiene los atributos de la iluminación, lo espontáneo, las emociones que escapan a la medida y privilegian la singularidad por sobre las equivalencias, donde los sujetos modelo son el niño, el loco o el genio (pp. 200-201). En este sentido, algunos jurados destacaban al espectador no entrenado como aquel al que ansiaban asemejarse para hacer una mejor evaluación.

La evidencia demostró que el trabajo de los jurados se ajusta a la comprensión del gusto como *performance*, donde la afección est tica implica una práctica de efectos no previsibles y un sujeto que se esfuerza por perder el control (Hennion, 2001), en contraste con la comprensión del gusto como la actualización de una disposición est tica (Bourdieu, 1988). Ahora bien, a diferencia de los fanáticos, la evaluación de los jurados no ocurre como un consumo cultural aislado, sino como un engranaje principal dentro de una de las políticas culturales más importantes dirigidas al teatro en Argentina. Como ya indicamos, el financiamiento en cultura a nivel provincial y municipal es escaso —excepto la Ciudad de Buenos Aires— y no existen otros organismos oficiales con el financiamiento y la penetración federal del INT. El análisis propuesto en este artículo se buscó hacer foco en los agentes, lo cual no invalida, en próximas investigaciones, profundizar cuáles son las articulaciones efectivas de estas prácticas de evaluación con la estructura en que se insertan. En otro estudio próximo al enfoque de Bourdieu, demostró cómo estos festivales actualizaban las reglas del campo, premiando elencos jóvenes, muchas veces debutantes, con rasgos experimentales en sus puestas, en desmedro de espectáculos de humor popular o realismo (Salas Tonello, 2019).

Además, no debemos perder de vista el diálogo entre los jurados durante el festival, un elemento sobre el cual estos se mostraron más reticentes a conversar durante las entrevistas, evitando cuidadosamente mencionar ejemplos de desencuentros con colegas. El valor se juega aquí

no como mera ficción, sino según representaciones mentales colectivas (Heinich, 2020) con efectos en la vida social. Es especialmente interesante que, al referir a estos diálogos, Roxana, una de las juradas, mencione el saber letrado, que casi no se ponderó en los otros entrevistados:

Cuando no hay coincidencia, yo trabajo mucho en mi casa. ¡Yo voy a defender esto! Escribo, discuto conmigo misma para prepararme para la discusión con los otros [...]. Es una batalla... [...] Cuando tengo mis diferencias y tengo que argumentar, escribo mucho, pienso, voy a la bibliografía. Me encanta ese trabajo. (Roxana)

Cuando los jurados deben dialogar entre sí, la afición emocional no parece suficiente y aparece el saber experto en su forma tradicional, como una ‘bibliografía’ compartida. De hecho, Eugenia y Alejandro, a diferencia de Roxana, descreían de estos usos del saber letrado, y mencionaban que muchas veces los jurados utilizan espuriamente el vocabulario técnico — “hiperrealismo, isabelino, gesto brechtiano, estética del cómic...”, según ejemplificaba irónicamente uno de ellos— solo para imponer una decisión ya tomada. La dificultad para acceder a una observación directa de esos diálogos es, indudablemente, un desafío para el análisis. Es evidente que el primer impacto emocional no moldea por completo las decisiones, ya que luego vendrán los encuentros entre jurados, donde cobrará peso el prestigio previo que cada referente acumula en el campo.

LA VALIDEZ DE LA EVALUACIÓN ARTÍSTICA: PROBLEMAS DE OBJETIVIDAD Y JUSTICIA

La ponderación de las emociones puede conducirnos a pensar que las decisiones de los jurados dependen exclusivamente de juicios personales o arbitrarios. Sin embargo, casi no se registran demandas públicas de justicia o revisión de las decisiones de los jurados estudiados. En este sentido, cabe preguntarnos ¿cómo se relacionan estas prácticas de evaluación artística con los problemas de ‘objetividad’ y ‘justicia’ típicos de estas tareas? En este apartado, reflexionaremos qué desafíos al respecto aparecen en el trabajo de los jurados. Para ello, haremos referencia a dos estudios sobre profesionales de la evaluación que trabajan con objetos que imponen desafíos en la producción de dictámenes que aspiran a ser objetivos.

Shapin (2016) se interesó por las técnicas con que se construye un saber objetivo en un ámbito signado por juicios impresionistas. De este modo, investigó el caso de Maynard Amerine, un enólogo norteamericano que desarrolló un proyecto para alcanzar un conocimiento transparente y compartido para la descripción y valoración del vino. El carácter central de su proyecto era su “internalismo intencional” (Shapin, 2016, p. 443), es decir, el evaluador de vino

debía hacer foco exclusivamente en el objeto y dejar de lado elementos externos que habitualmente se subrayan en las etiquetas de las botellas: la región de la que el vino proviene, su reputación previa o el añejamiento. La atención debía colocarse únicamente en los elementos sensoriales que emergen del exclusivo contacto con el vino. Amerine desarrollará una serie de términos descriptores para nombrar dichas sensaciones, apartando a un lado los datos que no provienen del encuentro directo con el vino, considerándolos externos al objeto e interferencias en la evaluación.

La controversia acerca de qué datos deben considerarse para una evaluación y cuáles dejarse de lado aparece también en el trabajo de Chong (2013), quien estudió a críticos de novelas que buscan no ‘contaminarse’ ni con lo que otros intermediarios dijeron sobre el libro —por lo tanto, evitan mirar las solapas y contratapas donde se encuadra el estilo o el género, ni la cinta con la que la editorial envuelve el volumen e indica número de ventas, ni los juicios de otros críticos— ni con sus propias afinidades personales por un género, un estilo o un tema en particular. Mientras la primera serie de ‘contaminantes’ puede evitarse con acciones más nítidas, monitorear la afición personal demanda desafíos más complejos. Tanto los críticos literarios como los enólogos realizan su evaluación en pos de un objeto final: una reseña crítica en un periódico, la etiqueta en una botella de vino. En ambos casos, el objeto textual que el evaluador debe construir presenta argumentos, razonamientos y un vocabulario particular. En contraste, el producto final de la evaluación de los jurados de teatro es un acta donde solo se mencionan las obras seleccionadas, pero no deben dar argumentaciones públicas sobre sus decisiones. Ciertamente, este ‘silencio’ de los jurados excede los festivales del INT y puede rastrearse en un sinnúmero de concursos y festivales artísticos, donde los evaluadores otorgan premios sin hacer públicas las razones de la asignación. En este apartado, analizaremos tres dimensiones vinculadas a la objetividad y la justicia en la evaluación en los jurados del INT: la relación entre el creador y la obra, el contexto de encuentro con el objeto, la (no) ponderación del proceso creativo.

En el estudio de Shapin (2016), el enólogo Amerine criticaba aquellas etiquetas en las botellas que se regodeaban comentando la fama de la bodega, en lugar de hablar del sabor y el aroma del vino que contenían (p. 443). Es decir, la reputación previa del creador era una interferencia para una buena evaluación. También los concursos artísticos despliegan estrategias para que los evaluadores se contacten solo con la obra y no conozcan el nombre de sus creadores, como ocurre en concursos literarios o evaluación de artículos científicos. En este caso, la interferencia o contaminante no es solo la reputación del creador, sino también un potencial vínculo personal del evaluador con el sujeto evaluado. En consecuencia, aislar al objeto y ocultar al

creador es una tarea ponderada en pos de la objetividad y la justicia. Ahora bien, estas tareas son difíciles en mundos artísticos donde no hay muchos profesionales, de modo que el anonimato no garantiza que un evaluador no reconozca una impronta, un estilo, la adscripción a una tradición o la temática trabajada. Más aún, en la evaluación de espectáculos teatrales en festivales, hacer esta escisión entre creador y obra es prácticamente imposible, ya que los artistas mismos están sobre el escenario.

Sin embargo, no será en los festivales, sino a la hora de evaluar proyectos donde los jurados se enfrentarán con problemas que atañen a la relación entre el creador y la obra. A diferencia de aquellos evaluadores que consideran que la reputación previa del creador es un ‘contaminante’ al momento de evaluar, en la tarea de evaluación de proyectos puede ser útil contemplarla:

La gente tiene una trayectoria creativa, no sale de un repollo, no es que vos ves un proyecto y decís ‘¡Ah! ¡Qué buen proyecto!’. No, vos ves quiénes son de ese proyecto, qué hicieron antes, cómo van a poder armar este proyecto. Si ya le diste antes a ese artista y viste lo que hizo con eso que le diste [...] Porque si no, te agarra esa cosa loca de ‘yo le estoy dando a gente que no sé’... (Roberto)

Mientras el enólogo de Shapin sugería no prestar atención al creador, el jurado de teatro indica que es importante contemplar quiénes son los autores dada la responsabilidad ética ante una evaluación altamente valorizada, que implica una asignación de fondos públicos. En consecuencia, los mecanismos de evaluación de proyectos, que se realizan mediante grillas con puntajes, son alimentados con mecanismos menos estandarizados, basados en el conocimiento que los jurados tienen de los miembros del campo teatral. En este caso, conocer a los autores del proyecto ‘favorece’ la evaluación, y la acción equivocada es la opuesta: declarar la calidad del proyecto contemplando exclusivamente el documento que llega a manos del jurado. El esfuerzo del jurado consiste en incorporar datos ausentes en el proyecto, ya que “un currículum lo hace cualquiera, uno puede poner cualquier cosa en un currículum”, según señalaba uno de ellos. No solo es necesario conocer a los autores, sino además contemplar otros datos que exceden lo que los artistas declaran de sí mismos:

Yo no me voy a poner a chequear cosa por cosa lo que dice (un currículum), pero yo conozco quién es cada uno en este medio, entonces eso es muy importante, porque un currículum puede ser infinito. Yo puedo tener dos años de experiencia y haber hecho veinticinco cosas para llenar veinte carpetas. ¿Se entiende? Hay que saber leer entre líneas los currículum, y saber leer entre líneas los proyectos.

Este ‘leer entre líneas’ implica que los jurados pongan en juego su conocimiento acumulado sobre la actividad en las distintas regiones del país. De hecho, un criterio central de reclutamiento de jurados por parte del INT es que conozcan la actividad teatral de todo el territorio nacional y,

especialmente, de la región de donde provienen. Los jurados señalaban que, en la entrevista para ser reclutados por el INT, tenía un peso importante el conocimiento del teatro de su propia región. “Te piden que nombres los referentes, direcciones de grupos, de salas, etcétera”, indicaba uno. En la misma dirección, otro señalaba “Una de las cosas que yo pienso que han tenido muchísimo en cuenta (para seleccionarme), es el hecho de que yo conozco muchísimo del teatro independiente de Buenos Aires y del interior también”. Estos aspectos son particularmente interesantes, ya que, mientras otros concursos trabajan en pos del anonimato de sus participantes, el INT espera que sus jurados conozcan la trama de artistas de cada región. Son dos formas opuestas de cómo un concurso artístico entiende y clasifica a la población a la que se dirige para distribuir sus reconocimientos.

El segundo elemento refiere a los elementos situacionales que pueden modificar la expectativa del objeto y al espectáculo mismo. En el caso del teatro y las artes performáticas, este elemento es ciertamente problemático, ya que son obras que no pueden almacenarse y reproducirse técnicamente. Este carácter efímero y situacional del teatro puede ser incluso motivo de objeción hacia la pericia de los jurados:

En concursos de escritura hay un montón de cuestiones súper objetivas, [...] porque la obra está ahí mientras vos la analizás —señalaba un director teatral—. Pero en las artes escénicas nunca sabés qué pasó con la función, qué función hizo el grupo frente a ese jurado.

Según esta mirada, es tan difícil estabilizar un espectáculo teatral que cualquier evaluación perdería validez.

Efectivamente, muchas veces el ‘contexto’ de una función puede ser un factor no controlable para los artistas que interviene negativamente durante el espectáculo. En una Fiesta Provincial del Teatro, una compañía se lamentaba porque durante la función en presencia del jurado había llovido, ocasionando un sonido estruendoso en una sala con techo de chapa, lo cual hizo prácticamente imposible que se escucharan los diálogos de los personajes. En otra ocasión, durante una Fiesta Regional, un actor había asistido a un espectáculo en un galpón devenido en sala. En este caso, en plena función comenzó a sonar la música de una iglesia cercana, por lo cual durante casi media hora fue muy difícil escuchar a los actores, quienes además se veían notablemente descolocados.

Otro importante problema es el encuadre ‘temporal’ estipulado para los espectáculos dentro de un festival. Los jurados no ven la obra distendidos y como un plan de ocio, sino en jornadas intensas, donde ven varios trabajos mientras avanzan en la conversación con los colegas. Es

habitual, por ejemplo, que desayunen juntos y, día a día, vayan elaborando la decisión final. “Te digo que vas tomando esa gimnasia”, señalaba un jurado.

A mí me parecía una locura antes de empezar... Es más, yo fui jurado de la Fiesta de la Provincial de Buenos Aires: tres obras en el día, reunión con los jurados y evaluar, ponernos de acuerdo con criterios: ‘Esta así. Esta arriba. Esta abajo.’

En este tipo de experiencias se pone en evidencia la imposibilidad de colocar al final todas las obras en simultáneo, por lo que es imprescindible ir elaborando acuerdos. “Siempre es ‘poco’ el tiempo para evaluar”, señalaba Alejandro. “Yo estoy formado en una época que nos pasábamos un fin de semana para evaluar un trabajo, y eran ocho horas de estar ‘por qué...’, ‘bueno, acá yo...’ ‘Y bueno, probemos...’”. En gran medida, este contexto modifica la percepción de las obras y los jurados deben desempeñar una habilidad ganada para tomar decisiones rápidas.

Además de descartar la reputación del creador, el enólogo de Shapin (2016) sugería dejar de lado el proceso con que se hizo el vino y concentrarse en los aspectos del producto final, que es al fin y al cabo lo que llega a la copa de quien lo beberá. También en la Fiesta Provincial del Teatro el único elemento evaluado por los jurados es la función de la obra a la que asisten. Al igual que en otras prácticas de evaluación artística y académica, los jurados entran en contacto solamente con el producto final: no ven proyectos, borradores o testimonios donde se evidencien intenciones, fuentes o marcas del proceso creador. Esto parece tener dos motivos: por un lado, un principio de economía del uso del tiempo dentro de marco institucional y burocrático; por otro, acercar lo más posible la situación de evaluación a la escena de consumo cultural del espectador no entrenado, ponderada por los jurados, según señalamos en el primer apartado.

PALABRAS FINALES

El presente artículo analizó el trabajo evaluador de los jurados de teatro, un objeto complejo a partir del cual es posible realizar interesantes aportes a la sociología de las artes, estableciendo un diálogo entre dos corrientes: el pragmatismo de Hennion (2001) y la sociología disposicionalista de Bourdieu (1988). Según observamos, la ponderación de la emoción por parte de los jurados y la comprensión del gusto como *performance* nos aproximaron a los aportes de Hennion (2001). El trabajo mostró la centralidad de las emociones en la práctica evaluadora, poniendo de relieve que el saber experto no incluye únicamente conocimientos letrados o abstractos, aplicables a una multiplicidad de contextos, sino que supone un particular entrenamiento vinculado a la disposición emocional, corporal y apasionada. Además, comparamos la evaluación de los jurados con otros

proyectos evaluativos preocupados por alcanzar una evaluación objetiva. El trabajo mostró cómo en la evaluación de los jurados de teatro se ponían en suspenso algunas de estas dimensiones, lo cual no conducía necesariamente a que se objetara la validez de las decisiones. Esto nos permite abrir interesantes debates a futuro sobre cómo se construyen e implementan políticas culturales dirigidas a las artes, donde los criterios clásicos de objetividad pueden ponerse en suspenso, priorizando instancias de mayor cercanía entre los evaluadores y los artistas.

Los jurados no solo ocupan una posición jerárquica en su propio campo artístico, sino también dentro del INT, una institución que, con el despliegue de festivales, cobró una relevancia central en las prácticas de evaluación y reconocimiento artístico en las distintas regiones del país, más aún si consideramos el escaso financiamiento en cultura de los gobiernos provinciales y municipales en Argentina. La autonomía que el INT mantiene con respecto de las autoridades nacionales se corresponde con la autonomía de los propios jurados frente a la institución. En consecuencia, el direccionamiento de las políticas de evaluación está fuertemente determinado por los acuerdos que ocurren dentro del propio campo artístico, con escasa injerencia de otros agentes de política cultural que no provienen del teatro. Es evidente el rol dominante que alcanzó el INT al efectuar una institucionalización del valor en distintas regiones del campo teatral argentino a través de una política pública. En consecuencia, no es posible descartar los fundamentos del enfoque de Bourdieu, para quien el campo artístico es un campo de poder, de lucha por el prestigio, con figuras destacadas que detentan su autoridad sobre los recién llegados. En futuros trabajos, será importante indagar qué efectos tienen estas premiaciones en procesos de reconocimiento, selección y exclusión de artistas para distintas regiones del país.

REFERENCIAS

- Bayardo, R. (2008). Políticas culturales en Argentina. En A. Canelas Rubim y R. Bayardo (Orgs.), *Políticas culturais na Ibero-América* (pp. 15-45). EDUFBA.
- Bayardo, R. (2021). Dos planos nacionais aos institutos setoriais da cultura na Argentina. *Revista Observatório Itaú Cultural*, 29, 144-153.
- Bénatouïl, T. (1999). A Tale of Two Sociologies. The Critical and the Pragmatic Stance in Contemporary French Sociology. *European Journal of Social Theory*, 2(3), 379-396.
- Benzecry, C. (2012). *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*. Siglo XXI .
- Boltanski, L. y Thévenot, L. (1991). *De la justification. Les économies de la grandeur*. Gallimard.
- Bourdieu, P. (1988). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus.

- Bourdieu, P. (1990). Algunas propiedades de los campos. En M. Pou (Trad.), *Sociología y cultura* (pp. 135-141). Grijalbo.
- Bourdieu, P. (2010). El mercado de los bienes simbólicos. En A. Gutiérrez (Trad.), *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura* (pp. 85-152). Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (2011). Alta costura y alta cultura. En E. Martín Criado (Trad.), *Cuestiones de Sociología* (pp. 195-204). Akal.
- Chong, P. (2013). Legitimate judgment in art, the scientific world reversed? Maintaining critical distance in evaluation. *Social Studies of Science*, 43, 265-281.
- Facuse, M. (2010). Sociología del arte y América Latina: notas para un encuentro posible. *Revista Universum*, 25(1), 74-82.
- Heinich, N. (2020). A Pragmatic Redefinition of Value(s): Toward a General Model of Valuation. *Theory, Culture, Society*, 0(0), 1-20.
- Hennion, A. (2001). Music Lovers. Taste as Performance. *Theory, Culture, Society*, 18(5), 1-22.
- Hood, C. (2011). ¿Una gestión pública para todo momento?. En G. Cejudo (Comp.), *Nueva gestión pública* (pp. 48-74). Siglo XXI.
- Lamont, M. (2012). Towards a Comparative Sociology of Valuation and Evaluation. *Annual Review of Sociology*, 38, 201-221.
- Ley N.º 24.800. Ley Nacional del Teatro (14 de abril de 1997). <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-24800-42762/texto>
- Morresi, S. y Vommaro, G. (2011). *Saber lo que se hace. Expertos y política en Argentina*. Prometeo.
- Rodríguez Morató, A. (2017). Introducción: algunas claves para entender la nueva sociología de las artes. En A. Rodríguez Morató y Á. Santana Acuña (Eds.), *La nueva sociología de las artes. Una perspectiva hispanohablante y global* (9-18). Gedisa.
- Salas Tonello, P. (2019). The Generational and Aesthetic Orientation of a State Award Addressed to Independent Theatre. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 9(2), 1-27.
- Shapin, S. (2016). A taste of science: Making the subjective objective in the California wine world. *Social Studies of Science*, 46(4), 436-460.
- Turner, S. (2001). What is the Problem with Experts?. *Social Studies of Science*, 31(1), 123-149.