



— R E V I S T A —
**ESTUDIOS SOCIALES
CONTEMPORÁNEOS**
e-ISSN 2451-5965

El desafío de la diversificación de los públicos teatrales. El Teatro Nacional Cervantes entre 2006 y 2019^{*†}

**The challenge of diversification in theater audiences.
The Teatro Nacional Cervantes between 2006 and 2016**

DOI: <https://doi.org/10.48162/rev.48.032>

Aimé Pansera

Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San
Martín, Argentina

aimepansera@gmail.com

Enviado: 2/3/2021

Aceptado: 20/7/2021

“Pansera, A. (enero-junio de 2022). El desafío de la diversificación de los públicos teatrales. El Teatro Nacional Cervantes entre 2006 y 2019. En Revista de Estudios Sociales Contemporáneos N° 26, IMESC-IDEHESI/CONICET, Universidad Nacional de Cuyo, pp. 192-213”

^{*} La estrategia metodológica para la recolección de datos y el análisis combina técnicas cualitativas de relevamiento bibliográfico sobre los modelos de desarrollo de públicos, así como sobre los públicos teatrales de nuestro país, con la comparación de datos cuantitativos a los que tuvimos acceso por formar parte desde 2017 del Teatro Nacional Cervantes. Si bien esta experiencia nos familiarizó con la problemática de los públicos teatrales desde el Estado y las principales preguntas en torno a las políticas públicas para su desarrollo, los datos analizados fueron extraídos de informes oficiales publicados por la institución, así como de investigaciones publicadas sobre el tema.

[†] Agradecemos a Pablo Salas Tonello, a Paula Simonetti y a Karina Mauro por sus comentarios que hicieron crecer la reflexión presentada en este artículo.

Resumen

Según el Sistema de Información Cultural de la Argentina, antes de la crisis del Covid-19, los públicos de teatro de nuestro país se redujeron en un 40% en los últimos años. El objetivo de este artículo es problematizar el vínculo entre las políticas culturales estatales para el teatro y sus públicos. Para ello, analizamos la composición, entre 2006 y 2019, de los públicos del Teatro Nacional Cervantes (TNC). La descripción de los modelos de desarrollo de públicos implementados en Latinoamérica (Vergara 2019), de las principales tendencias de los consumos culturales así como de los datos sobre públicos teatrales en nuestro país, nos permite caracterizar y comparar dos gestiones diferenciadas del TNC y describir el trabajo del área de Gestión de Públicos, inédita en nuestro país. Descubrimos que la primer gestión abrazó uno de los lineamientos propuestos por el modelo de la formación de públicos, su ampliación, mientras que la creación de un área específica trabajó a favor de su diversificación, en un contexto de transformación de los consumos culturales y de crisis. La metodología que guía este artículo es el relevamiento y análisis bibliográfico y el análisis de muestreos cuantitativos realizados por la institución y por investigadoras.

Palabras claves: públicos de teatro, políticas culturales, diversificación, consumo cultural, Teatro Nacional Cervantes

Abstract

According to the Cultural Information System of Argentina, before the Covid-19 crisis, theater audiences in our country experienced a reduction of 40% during the last years. The target of this essay is to problematize the link between cultural policies for theatre and its audiences. To reach this goal, we analyze the composition, between 2006 and 2019, of the audiences of the Teatro Nacional Cervantes (TNC). The description of the audience development models implemented in Latin America (Vergara, 2019), the analysis of the main trends in cultural consumption as well as the data on theater audiences in our country allows us to compare two different administrations of the TNC and to characterize the work of the Gestión de Públicos area, unprecedented in our country. We discovered that the first studied period embraced one of the guidelines proposed by the model of audiences education, its expansion, while the creation of a specific area worked in favor of its diversification, in a context of cultural consumption transformation and crisis. The methodology that guides this essay is the prospect and bibliographical analysis, and the overall analysis of the quantitative samples carried out by the institution and by researchers.

Keywords: theater audiences, cultural policies, diversification, cultural consumption, Teatro Nacional Cervantes

1. Introducción

El objetivo de este artículo es problematizar el vínculo entre las políticas culturales estatales para el teatro y sus públicos. Para ello, analizaremos la composición, entre 2006 y 2019, de los públicos del Teatro Nacional Cervantes (TNC) y la política de desarrollo de los mismos que la institución llevó a cabo en los últimos años. Por un lado, esta es una forma de poner sobre la mesa el debate más general en torno al lado oscuro de la sala, el objeto de deseo de artistas y productores, relevando algunos datos disponibles para su caracterización. Por el otro, es una oportunidad para entender la necesidad de estrategias para su *ampliación y diversificación*, ante la pérdida progresiva de espectadores.

En la primera sección describiremos el contexto actual de los públicos culturales en la situación de pandemia que sorprendió al mundo en 2020, cómo esto revela tendencias y problemáticas preexistentes en torno al consumo cultural. En la segunda sección analizaremos los modelos de políticas públicas destinadas a los públicos culturales, especialmente el modelo latinoamericano de la *formación de públicos*, así como las diversas formas de relación entre éstos y las ofertas culturales. En la tercera sección detallaremos los antecedentes de investigación sobre públicos teatrales en nuestro país. En la cuarta, presentaremos y analizaremos el caso del TNC y diferenciaremos dos períodos con distintas características: un teatro “popular” patrimonialista y difusionista, en la gestión de Rubens Correa y Claudio Gallardou (2006-2016) y un teatro de “producción de ideas”, “porteño-céntrico”, en la gestión de Alejandro Tantanian (2016-2019). En la quinta, analizaremos una novedad singular, la aparición de un área específica de “Gestión de Públicos” y discutiremos el caso. Por último, abordaremos las conclusiones. La metodología que guía este artículo es, para la segunda y tercera sección, el relevamiento y análisis bibliográfico y para la cuarta y quinta, el análisis principalmente de estudios cuantitativos sobre públicos producidos por el TNC.

2. Públicos culturales: tendencias y dinámicas de los consumos culturales

“El tiempo está fuera de quicio”, una vez más, esta vez bajo la forma de una catástrofe sanitaria: la pandemia del Covid-19 puso en crisis al mundo y a la actividad cultural, entre tantas otras. En gran parte del 2020, los espacios culturales de todo el mundo permanecieron cerrados al público; en nuestro país, llegada la primavera, algunos de ellos comenzaron a realizar transmisiones por internet hasta que, los que pudieron, reabrieron en el verano siguiendo las medidas del distanciamiento social obligatorio impuestas en cada jurisdicción. El balance provisorio que puede hacerse sobre las consecuencias del virus en términos económicos para el sector cultural no sorprende: muchos pierden, pero algunos ganan. Los actores de esta tragedia son conocidos: en épocas de convergencia digital¹, la regulación para monetizar y garantizar soberanía sobre los contenidos digitales es aun una deuda. Sin ésta, los gigantes transnacionales que producen, albergan y

¹ La convergencia digital consiste en la circulación mediante una única fibra óptica de contenidos que las industrias culturales diferenciaban en sus modos de creación, circulación y acceso, tal y como lo conceptualiza Natalia Calcagno, quien fuera Directora Nacional de Industrias Culturales entre 2014 y 2015.

distribuyen estos contenidos son quienes ganan, mientras muchos espacios culturales cierran y los artistas se dedican a cocinar o vender productos de limpieza durante las olas más críticas de la pandemia. La precariedad intrínseca del trabajo cultural en nuestro país es puesta de relieve en este contexto en el que se revelan las desigualdades existentes. Pero otro aspecto de este fenómeno, es que muchas y muchos artistas del espectáculo se reinventan, investigando el formato audiovisual y las posibilidades de encuentro en la virtualidad.

¿Cómo cambian los comportamientos de los públicos en este contexto? Algunas investigaciones estudian los consumos culturales en el marco de los aislamientos o distanciamientos sociales, según la evolución de la pandemia, recomendados por los gobiernos en todo el mundo (Unidad de Programación y Públicos, Gobierno de Chile 2020²). Distinguen actividades que dejaron de hacerse, otras que se incrementaron, así como la voluntad de los públicos de volver a los espacios culturales después de la pandemia. Algunas disciplinas del espectáculo en vivo o que implican una salida de los hogares, prohibidas por las medidas sanitarias, encontraron su versión digital: registros audiovisuales de obras teatrales, recitales via *streaming*, visitas virtuales a museos. Sin embargo, del lado del consumo todo depende de la situación individual y colectiva. De la situación de salud, del hogar, del trabajo (esencial, en teletrabajo o interrumpido), de las tareas de cuidado, de la conectividad, de los consumos previos y también del contexto, en este caso, de restricciones al encuentro presencial: de una mayor permanencia en el hogar, para quienes no trabajan en las tareas “esenciales” y pueden cumplir con las medidas de aislamiento o distanciamiento y de los efectos subjetivos de éstas. El consumo cultural se da en un contexto, no es una actividad abstracta elegida de un repertorio ilimitado. En ese sentido, a los condicionamientos individuales y sociales estudiados por la teoría bourdiana de la distinción se suma el aporte de la sociología pragmática que explica que el gusto es un ejercicio, una acción que implica un comportamiento y relaciones materiales con objetos, así como una actividad que se desarrolla de forma situada.

Ana Rosas Mantecón, antropóloga mexicana especialista en públicos culturales, explica que las actividades de consumo cultural no se dan de manera aislada: éstas “encuentran o dejan de encontrar su lugar dentro de una constelación de otras prácticas y actividades que les dan sentido” (Mantecón, 2009). Así, la transformación de las actividades cotidianas, del estado de salud o enfermedad, de la experiencia física y de la experiencia urbana y de la dimensión subjetiva de la información y la comunicación en un contexto de crisis ciertamente resignifican y redistribuyen el lugar otorgado a ciertos consumos culturales. Además, la sociabilidad y la interacción social son dimensiones fundamentales de este ámbito de la vida. En la situación actual en la que los contactos están restringidos, estas dimensiones se reformulan y encuentran nuevas formas de expresión.

En relación a los públicos de teatro, una de las hipótesis que se formulan es que en este contexto principalmente se fortalecen las comunidades ya constituidas en torno a ese consumo cultural, es decir los públicos ya conformados como tales (Hanna; Jaroslavsky, 2020). No existen investigaciones que lo demuestren, pero podemos suponer que en un contexto de temor generalizado y de suspensión de los hábitos de contacto, el acercamiento a universos simbólicos distintos a los

² Esta política pública chilena está dirigida por el especialista en desarrollo de públicos culturales Javier Ibacache.

conocidos se dificulta, aunque la disponibilidad de conexión haga parecer que no hay límites para el consumo y que las cifras de visualizaciones brindadas por Google Analytics alienten a las y los más crédulos. El refuerzo de las comunidades ocurre del lado de los productores, lo que se verifica en las numerosas agrupaciones de artistas creadas durante el 2020; del lado de los públicos, cabe preguntarnos: ¿qué ocurre con las comunidades constituidas en torno a objetos, cuando éstos desaparecen o se transforman?

También hay que reconocer que la virtualidad obligada abre nuevos horizontes dando lugar a nuevos públicos digitales que aparecen: como muestran los primeros resultados de la encuesta de públicos 2020 del Gran Teatro Nacional de Perú, un 42% de las y los espectadores de los contenidos virtuales no había asistido antes al teatro (Gran Teatro Nacional, 2020). ¿Cómo se sostienen esos nuevos vínculos y se constituyen, las y los espectadores digitales que asistieron a contenidos durante la pandemia, en *nuevos públicos*? Es sin duda otro de los desafíos de las políticas culturales.

3. Modelos de políticas públicas destinadas a los públicos culturales. El horizonte latinoamericano de la *formación de públicos*

Los distintos modelos de políticas culturales destinados al desarrollo de los públicos culturales tienen como antecedentes una tendencia que podemos identificar desde los años '60, en paralelo a las convenciones de los organismos internacionales dedicados a la cultura, a asociar cultura y desarrollo social y a la promoción de los derechos culturales como parte de la ciudadanía cultural (Simonetti, 2018). Sin embargo, los esfuerzos de los gobiernos que siguieron esta tendencia a la *democratización cultural*, en promover la producción cultural, regular las condiciones de trabajo de las y los productores de cultura y ampliar el acceso de los públicos, no tuvo como consecuencia ni la *ampliación* sostenida ni la *diversificación* de los públicos culturales, en sociedades desiguales como la nuestra.

Resulta necesario, en este punto, explicar cómo se interpretan las políticas culturales para el desarrollo que no tuvieron éxito en la *formación de públicos*, desde el campo específico de los estudios de desarrollo de públicos. La socióloga chilena Paula Vergara distingue dos modelos diferenciados de gestión de públicos, es decir de políticas que buscan el desarrollo de los públicos culturales, teniendo como objetivos complementarios la *fidelización*, la *ampliación*, la *diversificación* y la *educación* de los públicos (Vergara 2019:78). Por un lado, existe el modelo del *desarrollo de audiencias* y por el otro, el de la *formación de públicos*. Ambos modelos corresponden a territorios distintos. El primero es asociado a los países anglosajones, quienes buscan otorgar sostenibilidad económica a las organizaciones culturales. El segundo corresponde a los países latinoamericanos, en los cuales las políticas que asociaron cultura y desarrollo resultaron insuficientes para otorgar plenamente derechos culturales a los y las ciudadanas e incidir, mediante la cultura, en la inclusión social de las mayorías empobrecidas. El modelo de la *formación de públicos* busca la creación de *nuevos públicos* como forma de promover formas plenas de ciudadanía (Durán, Jaroslavsky, 2012). Es por eso que las

contadas iniciativas existentes en estos países giran en torno no sólo a la *fideli-* *zación* y a la *ampliación* de públicos, sino a su *diversificación* y su *educación*. Esto implica que, en la especificidad del territorio latinoamericano, resulta necesario, para este modelo, atender a la desigualdad que forma las sociedades globalizadas y establecer políticas específicas no sólo para fidelizar y ampliar los públicos culturales, sino también para *diversificarlos* e, incidiendo en su *educación* en tanto públicos culturales, lograr su inclusión mayor en la sociedad.

Para el ámbito de las artes escénicas, el modelo descrito antes se traduce en la necesidad de buscar una renovación en los públicos que asisten a las salas teatrales y promover no sólo su *ampliación*, sino una variedad en las edades, géneros, lugar de residencia, sector social al que pertenecen, entre otras variables, es decir una *diversificación*, creando así *nuevos públicos*, diferentes de los que, por su origen de clase y su educación en contacto con las artes, ya tienen incorporado el hábito del consumo teatral. Ante el escenario descrito en la sección anterior, debemos preguntarnos: ¿cuál es el alcance de esta diversidad en contextos de restricción y cambio en los consumos? Y más allá del interrogante que abre el nuevo contexto, hay ciertas preguntas y cuentas pendientes que esta situación descubre: ¿cuánta diversidad había entre los públicos teatrales antes del año de la pandemia?

Profundizando esta distinción entre los dos modelos de gestión de públicos, encontramos también, desde la antropología, la propuesta de Mantecón en torno a los conceptos de *acceso* y *uso*. En varias de sus investigaciones sobre públicos culturales (Mantecón, 2009), distingue entre *acceso* a la oferta cultural y *uso* y *apropiación* de la misma, entendiendo que el primero representa el primer paso para asegurar el contacto (mediante la existencia de hecho de la oferta, la cercanía con la misma, la ausencia de obstáculos económicos) pero que “no es suficiente por sí solo para generar un aprovechamiento pleno de sus potencialidades ni para fundar una inclinación duradera hacia la práctica cultural respectiva”.

La autora describe tres tareas, como mínimo, distinguibles analíticamente, que el consumo cultural implica y que se pueden sintetizar en la idea de *uso*: la búsqueda (identificar la oferta y llegar hasta ella), el desciframiento (comprensión, interpretación) y la *apropiación* (modo de utilización), que requieren un conjunto de disposiciones y habilidades adquiridas en el tiempo. Estas tareas dependen de las condiciones y posibilidades de las personas para aprovechar las potencialidades de una oferta y están atravesadas por diferencias sociales. Entendemos que la *ampliación* y *diversificación* de los públicos están relacionadas con el *acceso* de los mismos a las propuestas culturales y que la *fideli-* *zación* y *educación* de los mismos incide en los procesos de *uso* y la *apropiación* que éstos hagan de la oferta cultural. Es por eso que resulta de igual importancia poner en juego estos conceptos a la hora de analizar tanto la experiencia de los públicos como las políticas para su desarrollo y su gestión.

4. Públicos teatrales en Argentina: caracterización y relevamiento bibliográfico sobre la cuestión

Para iniciar el análisis, es necesario situar qué proporción de consumidores culturales representa el de las artes escénicas³. Según la Encuesta Nacional de Consumos Culturales, entre 2013 y 2017 el porcentaje de personas que asistieron al teatro (al menos una vez, en el año de la encuesta, en Argentina) se redujo en un 40%: el 11% de las y los encuestados asistieron alguna vez en 2017 al teatro⁴. Si bien la salida al teatro está ligada a la disponibilidad de la oferta, concentrada en los centros urbanos y en la región Centro del país⁵, la explicación de la baja podemos encontrarla sobre todo en los cambios en los consumos culturales: convergencia de consumos y de formatos, prácticas ligadas al uso creciente de internet que desplaza o articula formas de consumo tradicional. Sin embargo, también la crisis económica que se profundizó durante los años de gobierno de la alianza Cambiemos y su impacto en los hogares (que implicó entre otras consecuencias una reducción de los consumos en general) explica la retracción de consumos que implican una salida del hogar (en el mismo período, la asistencia de recitales de música en vivo, se redujo más de un 10%). Este indicador, el de un 11% de espectadores de teatro en el país, es preocupante para el sector y representa una proporción de espectadores menor que la de los visitantes de museos (12,5% en 2017).

4.1 Antecedentes sobre estudios de públicos teatrales

Los estudios sobre públicos teatrales han crecido en los últimos años, lo que muestra un interés progresivo por la cuestión. Las publicaciones hasta 2016 son relevadas en el claro estado de la cuestión de Moguillansky y Papalini, que también reúne bibliografía sobre públicos de cine. En su artículo, las autoras señalan la necesidad de nuevos estudios, que generen información por institución o por circuito de producción y que vinculen el análisis del público a lo que éste ve. Según observan en su relevamiento, es casi una norma la desconexión entre el estudio de las obras y el análisis de recepción y de la composición social de los públicos (Moguillansky; Papalini, 2017). Así, sabemos en ciertos casos cómo son los públicos pero no qué ven, con lo cual resulta difícil elaborar únicamente a partir de esos datos políticas específicas tanto para distintos grupos sociales como para estéticas y circuitos teatrales diferenciados.

Moguillansky y Papalini citan los análisis realizados con una perspectiva federal, fuera de la capital del país, en diversas provincias, algunos en el marco de las fiestas del Instituto Nacional de Teatro (INT), otros acerca de la actividad teatral independiente provincial, con distintas metodologías. Por un lado, la investigación

3 Cabe aclarar que según el relevamiento, consideraremos los públicos teatrales o los de teatro y los de danza, sin incluir los de otras propuestas escénicas por no contar con suficiente información.

4 Mientras que, en la encuesta de 2013, el resultado arrojó que un 19% de las y los encuestados había asistido al menos una vez al teatro ese año, lo que corresponde a un quinto de la población según la muestra, su nivel de confianza y margen de error.

5 La división en regiones propuesta por INDEC incluye para la región centro a la CABA, las provincias De Bs. As, Santa Fe, Entre Ríos y Córdoba.

cuantitativa del “Estudio Nacional de Público Teatral” de Cerdeira y Sánchez Salinas realizado en 2011 y 2012 en once provincias, en el marco de las fiestas del INT⁶ es un antecedente pionero dentro de la institución. Aporta una interesante comparación entre la frecuencia de asistencia al teatro entre las provincias y una primera caracterización sociodemográfica general del público de estos eventos: es joven, femenino, universitario y de clase media. Por otra parte, con una metodología cualitativa, la investigación sobre los públicos teatrales cordobeses de Beaulieu aporta datos sobre la escasa renovación de los públicos de este circuito y acerca de la expectativa de las y los “teatristas” en cuanto a la recepción: no están dispuestos a hacer concesiones estéticas y esperan que el público pueda realizar las valoraciones apreciativas de un espectador modelo. En Formosa, la investigación de Fernández sobre los espectadores de teatro independiente aporta informaciones acerca de cómo llega éste al teatro (por el boca en boca mayoritariamente) y confirma la tendencia a participar de esta actividad como una forma de militancia cultural⁷.

Estudios más recientes, posteriores a la publicación de Moguillansky y Papalini (2016), focalizan también en los públicos de la actividad teatral ligada al INT en las provincias. Encontramos en este grupo, con una metodología distinta, el estudio de caso de la Fiesta Provincial del Teatro en Tucumán (Salas Tonello, 2018). Allí, a través de una caracterización de los espectadores de la Fiesta que hace hincapié en los obstáculos que atraviesan para conseguir una entrada para dicho evento, Salas Tonello muestra en un grado de *fidelización* muy alto y una cercanía con el circuito (son en su mayoría familiares o amigos de quienes exhiben sus obras, estudiantes de teatro o artistas escénicos).

El ámbito restringido a la ciudad de Buenos Aires es un territorio de especial interés para el estudio de los públicos teatrales porque presenta una proporción mayor de espectadores que a nivel nacional, como lo indican los datos del Monitor Cultural de la ciudad⁸ en base a la ENCC 2017: un 19% de las y los encuestados de la ciudad asiste al teatro. Es por eso que para cerrar la primer parte de este relevamiento, resulta indispensable citar la investigación, dentro del sector de las artes escénicas independientes, de Cassini (2019) acerca del Festival Escena en 2015 y 2016, realizada en colaboración con la plataforma Alternativa Teatral. Los públicos de este festival, que incluye teatro y danza, son en su mayoría mujeres, de entre 30 y 45 años y casi exclusivamente residentes en las zonas centrales de

6 Las fiestas estudiadas son la fiestas provinciales, las nacionales y el circuito de giras (Cerdeira y Sánchez Salinas, 2013).

7 Esta característica es similar a la caracterizada como un perfil de consumidor cultural de “matriz nacional y popular” (asociada históricamente en la Argentina al peronismo pero que excede esta identificación específica) que prefiere el consumo de teatro y cine independientes y la frecuentación de espacios alternativos (estudiado en Aliano; Fischer; Moguillansky; Salas, 2017).

8 El Monitor Cultural es una plataforma que provee información y aporta elementos para el análisis de la actividad cultural en la Ciudad de Buenos Aires perteneciente al Ministerio de Cultura del GCBA.

la ciudad, mostrando que el público de este festival no realiza grandes desplazamientos al momento de elegir a qué sala concurrir⁹. Similares resultados muestra el estudio realizado en 2020 por la misma plataforma (Enfoque Consumos Culturales *et al.*, 2020). Además, una proporción importante cuenta con estudios superiores, lo que confirma la tendencia observada por Cerdeira y Sánchez Salinas (2013) en los públicos de las provincias.

4.2 Nuevos públicos: estudios crecientes sobre el gran desafío de las políticas culturales

En los últimos años han visto la luz una serie de publicaciones orientadas a estudiar la problemática de la falta de renovación de los públicos teatrales y a analizar políticas públicas destinadas a la creación de *nuevos públicos*.

En una publicación que reúne diversas problemáticas en torno a los públicos culturales en general, desde la Dirección Nacional de Formación Cultural de la entonces Secretaría de Cultura de la Nación¹⁰ Maccari (2019) propone una periodización posible de la experiencia argentina sobre políticas de públicos. Pero antes aún y en el ámbito de la cultura independiente, desde 2009 la revista especializada en artes escénicas *Funámbulos* publica artículos firmados en su mayoría por Ana Durán y Sonia Jaroslavsky acerca del tema específico de los públicos teatrales. Plan-tean la necesidad de instalar la preocupación por los públicos entre las y los artistas y gestores, que parecen trabajar para un grupo reducido y siempre idéntico a sí mismo, productor y a la vez consumidor de artes escénicas.

Analizando un caso particular, las mismas autoras en 2014 y 2017 sintetizaron su reflexión y experiencia de trabajo en la conducción del programa “Formación de Espectadores” en el Ministerio de Educación de la Ciudad de Buenos Aires¹¹ (Durán; Jaroslavsky, 2012) y una de las trabajadoras del programa también sumó su aporte comparativo con políticas similares en Chile en 2019 (Hanna, 2019)¹².

Para otro caso específico, el de nuestro objeto de análisis, el Teatro Nacional Cer-

9 Al respecto, “en 2015 se observó que los barrios de Caballito, Chacarita y Villa Ortúzar eran los que más espacios escénicos nucleaban, mientras que en el 2016 eran Caballito, Palermo y Villa Crespo” (Cassini, 2019).

10 Durante el gobierno de la alianza Cambiemos, presidido por Mauricio Macri, la dependencia pública nacional de cultura,alzada a rango de ministerio en 2014 en la última presidencia de Cristina Fernández de Kirchner, fue degradada volviendo a su rango de secretaría, en 2018.

11 El programa está destinado a llevar a ver teatro independiente a jóvenes de escuelas secundarias públicas de la ciudad, de forma gratuita. Las obras son seleccionadas según el interés que puedan generar en los jóvenes y acompañadas de actividades pedagógicas que buscan profundizar el contacto con la experiencia artística. A no confundir con la Escuela de Espectadores que lleva adelante desde 2001 el teórico Jorge Dubatti, destinada a personas ya interesadas en las artes escénicas, que pagan la asistencia a las clases especializadas.

12 En la región alrededor de estas dos especialistas se conformó una red de gestoras y gestores culturales provenientes de Chile, Uruguay, Perú y Colombia, especializados en el desarrollo de nuevos públicos para las artes, entre quienes encontramos a Javier Ibacache, Gonzalo Vicci y Melissa Giorgio Alcalde entre otras.

vantes (TNC), único teatro nacional del país, destacamos dos grupos de investigaciones, que conforman las fuentes principales de este estudio: por un lado, trabajos académicos que analizan la política de programación y trazan rasgos generales de los públicos que ésta convocó durante la gestión de Rubens Correa y Claudio Gallardou entre 2006 y 2016 (Pontoriero, 2017; Sampedro, 2019); por el otro, los estudios de caracterización de públicos generados anualmente por la institución desde 2017, desde el área de Gestión de Públicos, especializada en el tema (Teatro Nacional Cervantes 2017, 2018 y 2019). Estos indican que, en 2019, los públicos del TNC fueron en su mayoría mujeres adultas¹³, que residen en la zona centro de la capital y que en un 42,3% tienen estudios terciarios o universitarios completos, es decir un nivel educativo elevado. Otro dato significativo es la proporción de espectadores vinculados profesionalmente a las artes escénicas: éstos representan un 32,1%. Dentro de este grupo de investigaciones, también relevamos la última publicación de 2020 de la institución, realizada en conjunto entre el teatro y el Sistema de Información Cultural, que analizaremos más adelante¹⁴ y que hace foco en los *nuevos públicos*.

¿Qué hipótesis podemos elaborar en base a las investigaciones relevadas? Los públicos de teatro de nuestro país, a grandes rasgos, son cada vez menos numerosos y están formados por espectadores con características similares en relación a su género, edad, lugar de residencia y nivel educativo: las salas están ocupadas mayoritariamente por mujeres jóvenes adultas y parecen estar reservadas para personas con altos niveles educativos, que residen cerca de las salas, es decir, para un grupo reducido y compacto. Siendo la *ampliación* y la *diversificación* los lineamientos principales de las políticas públicas de gestión de públicos de teatro, es llamativo que en el ámbito de un teatro nacional indicadores como los que acabamos de citar muestren una notable homogeneidad en distintas dimensiones: edad, género, nivel educativo y lugar de residencia. Lo que puede resultar esperable para un festival independiente que se constituye como un lugar de encuentro de una comunidad conformada, deja que desear cuando se piensa dentro del ámbito público. Para mostrar cómo desde el Estado se intentó dar respuesta a la problemática de los públicos teatrales, a continuación analizaremos dos gestiones diferenciadas del único teatro nacional de nuestro país, que impulsaron políticas muy distintas, orientadas a la *ampliación* y a la *diversificación*. Estas políticas corresponden a dos períodos bajo distintas gestiones en el mismo TNC.

13 En un mayor porcentaje que los públicos de teatro independiente analizados en Cassini (2019) y los públicos teatrales a nivel nacional caracterizados por la Encuesta Nacional de Consumos Culturales 2017 del SINCA (que no citamos en este artículo por no tratarse únicamente de un estudio de públicos teatrales sino de consumidores de cultura, pero que releva datos de gran utilidad para investigaciones sobre públicos de diversas disciplinas artísticas y prácticas culturales). Los datos sociodemográficos generales obtenidos por la ENCC acerca de las y los espectadores de teatro a nivel nacional indican que son en su mayoría mujeres (el 62%), que tienen entre 30 y 49 años (el 48%), de un nivel socioeconómico medio-alto y que tienen casi en un 54% estudios universitarios o terciarios incompletos. Residen en su mayoría en la ciudad de Buenos Aires y en las regiones más densamente pobladas y con mayor concentración de teatros.

14 Existe también un artículo publicado por las coordinadoras del área de gestión de públicos en la revista especializada en gestión cultural ya citada, *Conectando Audiencias*, que relata la experiencia del primer año al frente de esta área (Durán; Jaroslavsky, 2017).

5. El Teatro Nacional Cervantes: entre dos paradigmas en torno a los *nuevos públicos*

El caso del TNC resulta doblemente interesante: en primer lugar, porque es el único teatro nacional de nuestro país¹⁵: tiene una larga historia (cumple cien años en 2021)¹⁶ y es uno de los pocos teatros de producción que quedan en nuestro país¹⁷. Pero también porque sus últimas dos gestiones se caracterizan por plantear tanto un tipo de programación como una forma de producción radicalmente distintas.

El teatro está ubicado en el centro porteño, su edificio con su imponente fachada de arquitectura barroca española es monumento histórico nacional y se encuentra a pocos pasos de otro importante edificio, el del Teatro Colón. A diferencia de éste, que alberga espectáculos de ballet, ópera y música clásica y se caracteriza por tener un público altamente fidelizado formado por las clases altas porteñas y bonaerenses¹⁸, el TNC programa principalmente teatro, buscando valorizar la dramaturgia nacional y/o latinoamericana y, según su gestión, tiene un perfil más o menos variado y “popular” en su programación y en sus públicos. En las últimas décadas, podemos caracterizar dos períodos bien distintos: la gestión de Rubens Correa y Claudio Gallardou (2006-2016) y Alejandro Tantanian (2017-2019)¹⁹.

5.1 Un teatro “popular” patrimonialista y difusionista: la gestión de Rubens Correa y Claudio Gallardou (2006-2016)

Este período se caracterizó por una actividad creciente a lo largo de los diez años, con un número de funciones que aumentó año tras año, incrementó su público y la cantidad de giras y coproducciones con las provincias. A partir de un largo

15 Esto significa que depende del Ministerio de Cultura de la Nación y no de otras dependencias públicas de alcance territorial (municipal o provincial), como muchos otros teatros públicos (como el Complejo Teatral de Buenos Aires y el Teatro Colón, en la ciudad de Buenos Aires o el Teatro Independencia, en la provincia de Mendoza).

16 Para profundizar en la historia del TNC existen dos publicaciones, una historia descriptiva y muy detallada que sirve como documento histórico (Seibel, 2011) y otra, también exhaustiva, centrada en su misión artística y cultural (Wainer, 2012).

17 Para sus producciones, cuenta con talleres de realización de diversas especialidades teatrales (como escenografía – carpintería y herrería artística-, utilería, vestuario, maquillaje, movimiento escénico, iluminación y maquinaria).

18 Claudio Benzecry discute esta caracterización, desde la óptica de una sociología del apego, y muestra cómo los demás espectadores, que no responden a estas categorías, desarrollaron su pasión por la ópera, argumentando que este consumo cultural no es exclusivo de las clases altas que viven en las cercanías del teatro (Benzecry, 2012).

19 Cabe señalar que en 2016 comenzó la gestión Tantanian, manteniendo los compromisos de programación de la dirección anterior. En 2020 lo mismo ocurrió con la nueva dirección del teatro, pero la pandemia modificó tanto el calendario como las condiciones de posibilidad, anulando por completo (excepto por un espectáculo) la programación prevista para ese año.

conflicto gremial²⁰ que mantuvo sin actividad al edificio de Buenos Aires durante parte del 2006, las autoridades impulsaron la producción fuera de su sede, iniciando una programación en varias provincias argentinas que sería celebrado y recordado hasta hoy. Primero lanzaron el programa federal de coproducciones, iniciado en Formosa, que consistía en que el TNC elegía una obra, un director/a y escenógrafo/a y, de acuerdo con las autoridades culturales locales, les encargaba su puesta en escena con elencos y técnicos del lugar.

A partir de 2007, se iniciaron las Giras Nacionales (de los espectáculos coproducidos en las provincias y luego también de los producidos en las salas TNC), el Ciclo Teatro del País (que recibía en la Capital Federal algunas de las obras coproducidas en las provincias), el Cervantes en los sindicatos (obras creadas para su circulación en auditorios y espacios culturales gremiales con actrices profesionales como primeras figuras y los demás roles actuados por afiliados amateur), el Cervantes en las escuelas (propuestas pensadas para nivel inicial, primario y secundario, como por ejemplo espectáculos de títeres a cargo del grupo Libertablas, en vínculo con la currícula escolar) y El Cervantes por los caminos (obras pensadas en un formato para espacios no teatrales como plazas, salones de usos múltiples, en localidades con pocos habitantes, en varias provincias del país). Como explica Sampedro (2019) la idea principal era que “se pudiera ver teatro aun donde no había un teatro (...)” y las obras estaban preparadas para adaptarse al espacio y al consumo de pueblos pequeños donde esos eventos son actos familiares”.

Es tal la magnitud de cada uno de los proyectos que cada uno amerita un análisis que no podemos abarcar en este artículo. Para comentar algunos de ellos, podemos resaltar la lógica de consagración que aparecía en el vínculo con las provincias, cuyos elencos eran elegidos para trabajar con el único teatro nacional y luego para actuar en la capital del país. También el fuerte sesgo “popular” de las obras elegidas, reconocible en el humor presente en muchas de las propuestas (Sampedro, 2019) y la importancia dada a la tradición nacional concebida desde una mirada patrimonialista, por el uso de textos literarios históricos del acervo nacional (*Martín Fierro*, *El Fausto Criollo*, *El conventillo de la paloma*, entre otras).

En cuanto a las y los artistas programados durante la gestión de Correa y Gallardou, es notoria la elección de la dramaturgia nacional costumbrista y del sainete (Gregorio de Laferrère, Armando Discépolo, Alberto Vacarezza) y del “nuevo realismo” de autores de fines de los años 70 y comienzos de los '80 (Tito Cossa), como de también las puestas en escena afines a la estética del realismo (Juan Carlos Gené, Francisco Javier) y de actores y actrices formados en las escuelas de Alejandra Boero, Agustín Alezzo y Augusto Fernandes y que formaron parte del mítico Teatro Abierto a finales de la última dictadura militar. Pero también en esos años el teatro programó dramaturgia argentina más reciente (como la de Mauricio Kartun, Patricia Zangaro y Erika Halvorsen) y puestas de corte más expresionista (de Pompeyo Audivert o Guillermo Cacace), con elencos integrados por artistas que volveremos a encontrar en la gestión de Tantanian, crecidos en el ámbito del teatro alternativo porteño (como Iván Moshner y Andrea Garrote). También fue casa de grupos consagrados (como Los Macocos) y tuvo, además, propuestas para

20 Remitimos al estudio de Sampedro (2019) para los detalles de la magnitud del conflicto, del que podemos resumir que trató de una movilización impulsada por el área técnica que buscaba el reconocimiento (en términos salariales y de condiciones laborales) de la especificidad de sus tareas.

todas las edades (contemplando al público infantil en sus puestas de Hugo Midón, además de los ya citados títeres de Libertablas y el longevo “Zoquete” de Carlos Martínez²¹). Albergó en varias oportunidades el ciclo Teatro x la identidad y puntualmente formas menos reconocidas de las artes escénicas como el teatro comunitario (con el grupo Catalinas Sur), el clown (con Gabriel Chamé) o el circo (con Gerardo Hochman) y la danza (con Silvina Grinberg). También eventos políticos oficialistas de gran concurrencia como el Foro Internacional por la Emancipación y la Igualdad, organizado para debatir sobre las alternativas al neoliberalismo, que contó con la participación de intelectuales y figuras políticas como Noam Chomsky, Alvaro García Linera y Camila Vallejo y que marcó el final de la década “progre-sista” latinoamericana.

En relación al público, el teatro no contaba en ese período con un área especializada para su gestión o desarrollo, pero tenía como objetivo fundamental “buscar el público”, en palabras de Correa, su director. Así, sin una identidad estética unificada, sino con una apuesta por cierta heterogeneidad, en diálogo con la diversidad cultural de nuestro país y de sus posibles espectadores, sin estrategias de mediación enmarcadas en investigaciones del campo de la gestión de públicos ni la realización de estudios de públicos, pero con una fuerte apuesta a incrementar la cantidad de funciones y de localidades en donde se realizaban, esta gestión se caracterizó por un aumento significativo de la cantidad de espectadores. Mientras que entre 1990 y 2007 la media de asistencias no superaba los 100.000 por año, hacia el final de la gestión en 2015 se registraron casi 250.000 espectadores²². No contamos con estudios que caractericen con mayor detalle a estos públicos, pero sabemos que ciertamente su composición, en al menos un aspecto, cambió durante este período, incrementándose la proporción de espectadores de las provincias, hasta superar a los de las salas del edificio porteño, en 2013. En este sentido, podemos afirmar que los públicos del Cervantes entre 2006 y 2016 se ampliaron y se “federalizaron”.

No podemos afirmar sin embargo que todos los programas implementados durante el período hayan tenido como efecto *diversificar*, en lo que respecta a otras variables sociodemográficas, a sus públicos. Al no contar con datos detallados, sólo podemos destacar la variación en el lugar de residencia de los espectadores y la inclusión de localidades rurales que no contaban con infraestructura teatral en las giras (en el programa “Cervantes en los caminos”), así como la consecuente novedad que eso representaba para esas localidades; muchos de sus habitantes tuvieron sus primeras experiencias como públicos teatrales. También el hecho de que en la programación habían numerosos espectáculos para todas las edades y que era tradición de recibir micros de escuelas en el teatro, para la visita de su edificio histórico. Pero no podemos saber si los públicos de los demás programas federales fueron diversos en sus otras características socio-demográficas, por fuera de la edad y el lugar de residencia.

Esta gestión del TNC ocurrió bajo los gobiernos de Néstor Kirchner (2003-2007) y Cristina Fernández de Kirchner (2007-2015). Durante éstos, se llevaron adelante políticas de desarrollo social, no sólo de Cultura, sino también en otras carteras,

21 Se trata del protagonista de “El Molinete”, clásico del teatro de títeres argentino.

22 Además, como señala Sampedro, “podemos considerar como un dato no menor el contexto político social de país con altos niveles de consumo interno que incluyó al consumo cultural” (2019).

que tuvieron como foco las grandes mayorías de los sectores populares de nuestro país, como fueron la Asignación Universal Por Hijo, el plan educativo Conectar Igualdad, entre otros. En este período de gobierno también se impulsaron políticas culturales centradas en la construcción de infraestructura cultural en variados espacios del territorio nacional, el lanzamiento de plataformas de producción y difusión de contenidos culturales y de tecnologías acorde a las necesidades de conectividad del país, la conformación de organismos o eventos orientados al estudio y al desarrollo industrial de este campo y la elevación a rango ministerial de la cartera pública de cultura en 2014. Este período coincide con el de otros gobiernos “progresistas” latinoamericanos, que también adoptaron políticas de descentralización cultural, como Colombia, Brasil y Uruguay.

5.2 Un teatro de “producción de ideas”, “porteñocéntrico”: la gestión de Alejandro Tantanian (2016-2019)

En 2015, el cambio de gobierno en Argentina, a nivel nacional, trajo fuertes consecuencias para su población. A fines de ese año asume la alianza Cambiemos, de corte neoliberal, con Mauricio Macri, antiguo jefe de gobierno de la ciudad de Buenos Aires, como presidente de la Nación. Su política realizó transformaciones en las diferentes áreas de gobierno y se caracterizó por un desprecio de la política pública y la voluntad de reducir la injerencia del estado, dejando fuera de control la inflación de precios y abandonando la negociación paritaria de salarios entre trabajadores y empleadores. A la vez, su gestión incrementó la deuda externa del país. En la cartera de Cultura, realizó numerosos despidos de trabajadores al inicio de su gestión y la redujo, en 2018, de Ministerio al rango de Secretaría.

En el TNC, entre 2016 y 2019, la transformación de la política de programación y de producción con Alejandro Tantanian al frente del teatro fue radical. El artista y gestor se propuso darle otra impronta estética, valorizando las nuevas dramaturgias y la experimentación escénica, generando un interés renovado por parte, sobre todo, de los públicos de la ciudad de Buenos Aires. Dramaturgias contemporáneas tuvieron su lugar (Rafael Spregelburd, Mariano Tenconi Blanco, Beatriz Catani, Romina Paula y el propio Alejandro Tantanian), como también artistas con una búsqueda estética de vanguardia, muy reconocidas en el ámbito del teatro independiente porteño, algunas ya reconocidas por el teatro oficial porteño (Analia Couceyro, Mariana Chaud) y otros más jóvenes (Ignacio Bartolone, Camila Fabbri). La presencia visible de artistas, y de públicos, LGTTBIQ+ en el TNC fue otra de las novedades. La gestión Tantanian impulsó los “laboratorios de creación”, talleres anuales dictados por directores reconocidos, que fomentaron la participación y el entrenamiento de actores y actrices y un área de publicaciones que editó numerosos volúmenes convocando a grandes intelectuales y artistas nacionales e internacionales. Además, llevó adelante eventos que excedían el campo de lo teatral, con las acciones de inicio de programación, cada comienzo de año, destacándose el homenaje al nacimiento de Marx y las conferencias transfeministas de “La asamblea de las mujeres”, que convocaron multitudes que recorrieron diferentes espacios del edificio porteño en un solo día. También cambió el diseño de imagen de la institución, llevó la publicidad de la misma al espacio público del centro porteño y cambió el nombre, prefiriendo la larga expresión “Teatro Nacional Argentino-Teatro Cervantes” al antiguo “Teatro Nacional Cervantes”, intentando dar más relevancia a la identidad nacional que al nombre del clásico autor español.

Una investigación acerca de las percepciones sobre el TNC durante la gestión anterior²³ había recogido la siguiente frase anónima: “es una institución de innegable peso en el imaginario de la ciudad y el país, pero que hace años ya no forma parte de los debates y diálogos de la contemporaneidad” (Durán, Jaroslavsky; 2017). Esta afirmación sin dudas desde entonces perdió vigencia.

El correlato de esta construcción de un polo de atracción para el campo teatral porteño fue que la programación en las provincias se redujo y el antiguo plan federal se transformó en un plan de tres o cuatro coproducciones anuales con salas en su mayoría, del circuito independiente de las provincias, de aforo limitado, con artistas locales y algunas pocas giras de espectáculos producidos en la sede de Buenos Aires. El público infantil también vio reducida su oferta a una sola gran producción, de alta calidad artística²⁴, en las temporadas 2018 y 2019. Ciertamente el número de espectadores no fue una prioridad de la gestión, sino la investigación escénica y la “producción de ideas” en palabras del propio Tantanian, reflejada en las publicaciones editadas por el teatro con ensayos en torno a la obra de grandes figuras contraculturales del teatro argentino (como Copi, Alberto Ure y Ricardo Bartís). En suma, si bien las tasas de ocupación de las salas del edificio fueron altas, la cantidad total de espectadores cayó significativamente, sin alcanzar los 100.000 en el último año de su gestión 2019.

6. El área de Gestión de Públicos del TNC

6.1 El área pionera de Gestión de Públicos

Mientras los números totales de espectadores caían y los públicos de las provincias veían reducida su oferta, en 2017 hubo una novedad en la política cultural de nuestro país: la creación de un área de Gestión de Públicos en el TNC en el marco de la gestión Tantanian²⁵. En un contexto de retracción económica y con una apuesta de programación que redujo la cantidad total de espectadores, se incorporó al teatro un área que busca investigar los públicos y diseñar estrategias para fidelizarlos, pero también para diversificarlos y generar *nuevos públicos*. Así, desde 2017, la institución cuenta con estudios de caracterización de sus públicos que permiten conocerlos en detalle. Para planificar el trabajo, el área realizó en 2016 un primer estudio sobre los públicos de entonces. Este indicó que quienes se acercaban a las salas del TNC en la capital durante la gestión anterior, eran en un

23 Fue realizada por el estudio de diseño de Martín Gorriño, a cargo de la imagen del teatro desde 2017.

24 *El hombre que perdió su sombra*, de Eleonora Comelli y Johanna Wilhelm, que cruzó diversos lenguajes artísticos en una sola producción (teatro, danza contemporánea, artes visuales, literatura y música) y convocó grandes artistas para su realización (los músicos Axel Krygier y Alejandro Terán, la escritora y artista Isol, los actores del grupo Los Bla Bla, entre otras y otros).

25 La creación del área estuvo a cargo de Durán y Jaroslavsky, especialistas en el estudio del vínculo entre jóvenes escolarizados y teatro, con una experiencia de entonces doce años de trabajo al frente del programa Formación de Espectadores en el Ministerio de Educación del GCBA.

73% mayores de 40 años. Al año siguiente, en 2017, la proporción de espectadores menores de 44 años fue del 62%.

Además, el área tiene por objetivo la producción de materiales de mediación cultural, que sirven para profundizar la experiencia de las obras y brindar contenidos sobre procedimientos escénicos, como una forma de la educación artística, ofreciendo también capacitaciones para docentes, entendiendo que los lenguajes artísticos contemporáneos requieren competencias específicas. El área organiza, para las funciones en horario escolar y visitas guiadas teatralizadas, pero también para las demás obras de la programación, dispositivos variados de acción pedagógica: recibimiento de los grupos, cuadernos con actividades para realizar en el aula antes y después de la salida al teatro, debates mediados por especialistas en artes escénicas con los equipos artísticos de las obras y un seguimiento del trabajo que cada institución realiza a partir de la asistencia al teatro. Además, puso en marcha un taller anual de periodismo juvenil sobre teatro. También se ocupa de vincularse con grupos diversos para acercarlos al teatro: agrupaciones artísticas, programas socio-educativos, organizaciones sociales, entre otros. Impulsa además un proyecto de accesibilidad cultural pionero en nuestro país en el ámbito de las artes escénicas, que contempla la realización de funciones con recursos accesibles para personas con discapacidad visual y auditiva (interpretación en Lengua de Señas Argentina en escena, visita táctil de la escenografía, materiales de comunicación sobre las obras leídos por artistas, entre otros).

Como citamos anteriormente, el público del Cervantes del 2019 (estudiado en la ciudad de Buenos Aires) no se diferencia a grandes rasgos del público teatral regular del resto del país, según lo caracteriza el SINCA en 2017. Es más, es un público con mayores niveles educativos. Pero si consultamos el estudio realizado por el TNC y el SINCA sobre los *nuevos públicos*, encontramos otras características: estos públicos convocados especialmente por el área son más jóvenes que quienes asisten sin mediación (no solamente por tratarse en gran medida de públicos escolares, sino también porque entre los grupos no educativos que asisten, el 45% de los espectadores tiene menos de 25 años), su lugar de residencia es más frecuentemente el Gran Buenos Aires u otras localidades de la provincia²⁶ (el 60% de los públicos de grupos) que la capital y la presencia de personas con discapacidad es mucho mayor que entre los públicos que asisten sin mediación (un 30% más)²⁷. Esto demuestra que en un territorio que cuenta con una gran oferta teatral como es la ciudad de Buenos Aires (a diferencia de la programación en localidades sin infraestructura cultural de la anterior gestión o con menor cantidad de producción teatral) son necesarias las mediaciones introducidas por la gestión de públicos para garantizar la asistencia de un público diverso. También, que para enfrentar el enorme desafío de formar *nuevos públicos*, con capacidad de *apropiación* y

26 Estos datos contemplan también los públicos que asistieron a las producciones fuera del edificio histórico de la capital, en dos ciudades bonaerenses y una santafesina, en 2019, a diferencia de los datos de caracterización de los públicos regulares del teatro, que solo reflejan a quienes asisten a las producciones en CABA.

27 Es decir que los públicos con discapacidad que asisten a las funciones regulares son muy pocos mientras que los espectadores con discapacidad que asisten a las funciones con recursos accesibles, destinadas a integrarlos con los demás espectadores y ofrecerles la posibilidad de una apreciación más completa de los espectáculos, son mucho más numerosos.

disfrute de las producciones, estas acciones son indispensables.

6.2 Discusión

Cabe preguntarnos si ambas gestiones pueden ser ubicadas, de forma diferenciada, dentro de los paradigmas de las políticas culturales identificados por las investigaciones sobre este campo (García Canclini 1987; Yúdice 2020; Simonetti 2018). Por un lado, el modelo de la democratización cultural que toma fuerza en los años '60 y '70, centrado en la descentralización de la oferta y la infraestructura cultural y, por otro, el de la democracia cultural, a partir de la década del '80 centrado en la participación más que en el consumo y entendiendo los derechos culturales como derecho al *acceso* pero también a la producción cultural y a su *uso, apropiación* y disfrute. El primero tendría un carácter difusionista y de "imposición" de ciertos bienes considerados culturales frente a otros deslegitimados, motivo por el cual es más paternalista, así como por su falta de transformación de las formas de producción y consumo cultural. Mientras que el segundo promovería un concepto de cultura más antropológico, trabajando más fuertemente en la demanda cultural que en la producción y desarrollando un rol activo en la ciudadanía mediante la estimulación de la participación.

Parecería ser que la gestión de Correa y Gallardou, en su *ampliación* de la cantidad de espectadores, con una estrategia de programación y de producción difusionista, es una versión del modelo de la democratización cultural, por su interés principal por la descentralización de la oferta cultural²⁸ así como por sus grandes volúmenes de público convocado. Pero, por otra parte, su programación algo heterogénea, con producciones provinciales puede hacernos pensar en que también tiene ciertos rasgos del paradigma de la democracia cultural.

Resulta aun más difícil analizar la gestión de Tantian bajo uno u otro modelo. La reducción del plan federal y la concentración de la programación en la ciudad de Buenos Aires²⁹, así como la merma en la cantidad total de espectadores impide leerlo como parte de la democratización cultural, si bien la idea *a priori* de un área de Gestión de Públicos orientada a la convocatoria de espectadores, es decir a promover el consumo cultural, sin foco en la participación, podría inclinarnos a asociarla con ese modelo. Pero existió de hecho una convocatoria a la participación en forma de talleres, que se dio por un lado hacia la comunidad artística, en convocatorias abiertas a "laboratorios" para actrices y actores, y por el otro al

28 Podemos discutir que todas las iniciativas de esa gestión tuvieran un carácter federal y descentralizador, tomando en cuenta, por un lado, la centralidad otorgada a la ciudad de Buenos Aires, desde donde viajaban una gran parte de directores y escenógrafos convocados para dirigir y diseñar el espacio de obras con elencos provinciales, en el programa federal de coproducciones. Por el otro, en el ciclo "Teatro del país", las obras de las provincias coronaban su ciclo de funciones en la capital del país, lo que también permite discutir este punto, en relación a la programación y al ciclo de producción.

29 Del mismo modo, podemos discutir el "porteñocentrismo" de esa gestión, o al menos asociarlo a un interés pronunciado por las relaciones con otros países, en detrimento de la multiplicación de las producciones "federales" y giras provinciales de la gestión previa. Entre 2017 y 2019 se coprodujeron obras con Francia y se realizaron convenios con Brasil, Suiza, Alemania, Inglaterra, entre otros países, fomentando la circulación de artistas y sus producciones. Podemos llamar "porteñocéntrica" a esta gestión en comparación con la anterior.

sector educativo en general (a jóvenes estudiantes interesadas e interesados en el periodismo y las artes escénicas), lo que imprime a esta gestión ciertos rasgos del modelo de la democracia cultural. Encontramos otros rasgos de este paradigma en el trabajo del área de Gestión de Públicos, con su afán por resaltar el rol activo de los públicos, sus estrategias de mediación cultural y su interés manifiesto por generar cierta diversidad entre sus espectadores, con hincapié en las personas con discapacidad y la juventud³⁰.

Este análisis muestra, como indican Moguillansky y Papalini, que es fundamental asociar el estudio de los públicos al análisis de la programación y sus contenidos, para poder explicar el fenómeno del consumo cultural, así como las políticas destinadas a los públicos. Del mismo modo, la programación en conjunto entre las áreas artística y de gestión de públicos es una recomendación de los especialistas de este campo, para asegurar el logro de los objetivos globales de una política de desarrollo de públicos.

En nuestro análisis, más allá de tener en cuenta la programación, resulta difícil delimitar ambos modelos porque generalmente las políticas se constituyen por paradigmas mixtos. Pero es interesante notar cómo en dos períodos distintos, el teatro despliega estrategias diferenciadas en relación a su público. La primera, de *ampliación*, centrada en la masividad de la convocatoria y en la diversidad geográfica, con una programación algo heterogénea pero sobre todo de corte patrimonialista, con gran impacto en los niveles de asistencia pero sin la elaboración de información detallada o de una política dirigida específicamente a pensar y profundizar la relación con los públicos. La segunda, de menor alcance en términos numéricos, con la creación de un área pionera en la gestión cultural en nuestro país, que, ante una programación de vanguardia, no pensada para las grandes masas, impulsa estrategias de mediación cultural que buscan igualmente *diversificar* los públicos y profundizar el impacto de la oferta. Encontramos también en la bibliografía producida por quienes conducen el área de Gestión de Públicos del teatro desde 2017 la idea de incidir en el *habitus* de los públicos mediante un trabajo profundo y a largo plazo.

Parecería entonces que ambas gestiones trabajaron de forma diferenciada con estos conceptos: mientras que la primera hacía hincapié en el *acceso* de los públicos de todo el país a su oferta algo diversificada de producciones, la segunda, restringiendo el *acceso* a una menor cantidad de públicos, por la singularidad de oferta de programación y la reducción de las giras y producciones federales, pero poniendo en marcha un área de trabajo específico sobre sus públicos, produjo una novedad que iniciaría un trabajo a favor del *uso* y de la *apropiación* de su programación.

Definir quiénes son los públicos del TNC trata de una lucha simbólica por establecer quiénes pisan las losetas del centenario teatro y cuyas voces hacen eco en las paredes de su *foyer*, también quiénes son los destinatarios de sus producciones fuera del edificio histórico. Resulta contundente para una política cultural exitosa en términos de la *formación de públicos*, la necesidad de actuar en ambas direcciones en simultáneo o de forma sucesiva, entendiendo primero el trabajo a favor de la *ampliación* del *acceso* a la oferta cultural, indisociable de la *diversificación*

30 En 2021, durante la pandemia y el segundo año de la actual gestión, no analizada aquí, la convocatoria se realizó por primera vez de forma federal a jóvenes de todo el país.

de los públicos y posterior fomento del *uso* y la *apropiación* de las propuestas.

Pero, resulta necesario también echar luz sobre las limitaciones actuales de los alcances del área de Gestión de públicos en pos de cumplir con sus objetivos. La parcial incidencia del área en la programación y la falta de recursos que reduce la posibilidad de trabajar en profundidad con los grupos educativos y ofrecer de forma sistemática una continuidad y repetición de la experiencia, necesarias para la creación de un hábito de consumo cultural limitan, como ya se dijo, la posibilidad de cumplir con objetivos mayores.

7. Conclusiones

A través de este estudio pudimos analizar dos políticas públicas diferenciadas de desarrollo de públicos teatrales. Situando nuestra investigación en el contexto de las medidas sanitarias que restringen la actividad teatral, indagamos en las dinámicas propias del consumo cultural, en las que la sociabilidad y el contexto cumplen un rol determinante y mostramos cómo la promoción de la diversidad entre los públicos es una constante de las políticas culturales latinoamericanas de *formación de públicos*, a diferencia de otros modelos de *desarrollo de audiencias*. Para poder caracterizar a los públicos teatrales de nuestro país, relevamos la bibliografía disponible sobre el tema. En ese apartado mostramos que existe una preocupación creciente por el desarrollo de *nuevos públicos*.

Esta indagación nos permitió analizar luego dos políticas de *ampliación* y *diversificación* de públicos diferenciadas en la misma institución, el Teatro Nacional Cervantes: un primer período caracterizado por la descentralización de la oferta, que consiguió el crecimiento global de los públicos teatrales en las provincias y un segundo período de concentración de la programación en la capital, con la consiguiente pérdida de cantidad de espectadores y de su carácter federal, pero con un mayor grado de especialización en su política de desarrollo de públicos.

También analizamos las características de ambos períodos comparándolos con los paradigmas de la democratización cultural y el de la democracia cultural, encontrando parcialmente rasgos de éstos en ambas gestiones. Sobre todo, pudimos analizar las dos políticas como formas diferenciadas de pensar el *acceso* y el *uso* y *apropiación* de la oferta cultural, como manifestaciones de dos momentos distintos en la formación de espectadores. Además, pudimos, a través de este análisis, argumentar que *ampliar* los públicos no implica necesariamente *diversificar* varias de sus características sociodemográficas a la vez y que una política pública con mayor cantidad de destinatarios no asegura de por sí que éstos sean diversos. Esta idea se vincula con la necesidad de actuar en ambas direcciones, entendiendo primero el trabajo a favor de la *ampliación* del *acceso* a la oferta cultural, indisoluble de la *diversificación* de los públicos y posterior fomento del *uso* y la *apropiación* de las propuestas.

En el artículo se destaca la importancia de la relación entre la política de programación y la de públicos para poder desarrollar *nuevos públicos* de forma sostenida en el tiempo. Es por eso que vemos con expectativas la reanudación de la programación presencial así como el desarrollo de un modelo híbrido que continúe con

propuestas teatrales a través de pantallas, a cargo de las nuevas autoridades³¹ del teatro, en un nuevo período político en nuestro país y su articulación con las propuestas del área de Gestión de Públicos que continúa trabajando en el teatro. En un nuevo contexto político, con un gobierno nacional nuevamente atento a las necesidades de las grandes mayorías, la asociación entre una política de programación y de producción orientada a la masividad con el trabajo de un área especializada en la *diversificación* y la *educación de nuevos públicos* puede ciertamente traer buenos resultados. Sería interesante observar también si los aprendizajes de la experiencia del TNC son replicados en otros teatros públicos del país.

Pero es necesario señalar el desafío para los años venideros, que se avecinan difíciles para el sector teatral en todo el mundo, por las consecuencias de la pandemia del Covid-19. ¿Cómo pensar las nociones de *acceso* y *uso* en los públicos digitales, de una oferta cultural transformada por la imposibilidad o la transformación del encuentro presencial? ¿Cómo describir y analizar la experiencia de los públicos que asisten a las propuestas a través de pantallas? ¿Y cómo traducir en *nuevos públicos* las y los espectadores que visualizaron contenidos digitales durante la pandemia? Las limitaciones propias del contexto de la crisis sanitaria del Covid-19, de los aforos y concentración de espectadores, como del presupuesto para el gasto público después de la atención de la emergencia sanitaria, como la necesidad de priorizar la salud y la reducción de riesgos de contagio, genera una situación más difícil para el acercamiento y la constitución de *nuevos públicos*, en un escenario de crisis. Estos son sólo algunos de los desafíos para pensar y trabajar sobre los públicos teatrales del mañana.

8. Bibliografía

ALIANO, N.; FISCHER, M.; MOGUILLANSKY, M.; SALAS TONELLO, P. (2017). "Prácticas culturales e identidades políticas. Una lectura desde la teoría de las afinidades electivas" en *III Jornadas Interdisciplinarias de Jóvenes Investigadores en Ciencias Sociales IDAES-UNSAM*. San Martín

BENZECRY, C. (2012). *El fanático de la ópera*. Buenos Aires, Siglo XXI.

DURAN, A.; JAROSLAVSKY, S. (2012). *Cómo formar jóvenes espectadores en la era digital*. Buenos Aires, Leviatán.

DURAN, A.; JAROSLAVSKY, S. (2017). "La pionera área de gestión de públicos del Teatro Nacional Argentino Teatro Cervantes". En: *Conectando audiencias* (11), 46-55.

CASSINI, S. (2019). "Públicos y comunidades en el circuito de las artes escénicas autogestivas. El caso del festival ESCENA (2015-2016)". En: WORTMAN, A. (comp.) *Productores y consumos culturales en la ciudad creativa*. Consultado en: <https://www.teseopress.com/productores>

CERDEIRA, M.; SANCEHZ SALINAS, R. (2013). "Estudio Nacional de Público Teatral". En: *IV Congreso Argentino de Cultura: Políticas para el Desarrollo Local y Regional*

³¹ Desde inicios de 2020, el director del TNC es Rubén D'Audía, ex-gerente de Canal Encuentro y el asesor de programación es Sebastián Blutrach, reconocido productor y empresario teatral del ámbito privado.

en el Nuevo Milenio. Resistencia.

ENFOQUE CONSUMOS CULTURALES; ALTERNATIVA TEATRAL (2020). *Públicos de teatro. Perfiles y hábitos entre los espectadores de teatro independiente en la Ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires. Consultado en:

http://enfoqueconsumosculturales.org.ar/wpcontent/uploads/2020/06/PUBLICOS-TEATRO- VF ALTERNATIVA ENFOQUE_compressed.pdf

GARCIA CANCLINI, N. (1987) (ed.) *Políticas culturales en América Latina*. México: Grijalbo.

GRAN TEATRO NACIONAL DE PERU, MINISTERIO DE CULTURA (2020). *GTN en vivo. Perfiles de públicos y visionados de experiencias escénicas*. Consultado en: https://drive.google.com/file/d/1u5W08F0Q56t63q_6JoR8z661dJdXHxv/view

HANNA, A. (2019). *Nuevos públicos para las artes escénicas. Políticas de mediación en Argentina y Chile*. Buenos Aires, RGC Libros.

HANNA, A.; Jaroslavsky, S. (2020), "El otro en tiempos de aislamiento". En: *Revista Funámbulos* (53), 68-81

MACCARI, B. (2019). "Hitos y dimensiones de las prácticas con públicos, audiencias y comunidades: una periodización posible desde la experiencia argentina". En: MACCARI, B.; URRACO, J. (coord.) *Enlaces compartidos. Activando conversaciones sobre públicos, audiencias y comunidades culturales*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.

MOGUILLANSKY, M.; PAPALINI, V. "Los públicos de artes combinadas en Argentina. Una revisión de las agendas de investigación". En: *Revista Pilquén*, (3), 44-55.

PONTORIERO, A. (2017). *Públicos y políticas culturales en las artes escénicas en Argentina. El Teatro Nacional Cervantes, 2008-2015*. Tesis de maestría (Universidad de Palermo). Buenos Aires.

ROSAS MANTECON, A. (2009) "O qué é o público?". En: *Revista Poiesis* (14), 173-213.

SALAS TONELLO, P. (2018). *El rol del Estado en las prácticas de reconocimiento artístico del teatro independiente de Tucumán en la Fiesta Provincial del Teatro (2002-2017)*. Tesis de Maestría (IDAES UNSAM). Buenos Aires.

SAMPEDRO, F. (2019). *Teatro Nacional Cervantes: de la calle Libertad hacia las provincias. Análisis de la política de federalización de la producción teatral en la etapa 2006-2016*. Trabajo final integrador (IDAES- UNSAM). Buenos Aires.

SEIBEL, B. (2011) *Historia del Teatro Nacional Cervantes 1921-2010*. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.

SIMONETTI, P. (2018). *¿La cultura hace bien? Políticas culturales dirigidas a sectores vulnerados y organizaciones sociales en el Uruguay (2007-2017)*. Tesis de Maestría (IDAES UNSAM). Buenos Aires.

TEATRO NACIONAL ARGENTINO – TEATRO CERVANTES (2019). *Estudio de caracterización de público 2019*. Teatro Nacional Argentino Teatro Cervantes. Buenos Aires. Consultado en: <https://www.teatrocervantes.gob.ar/wp-content/uploads/2020/03/Estudio-de-caracterizaci%C3%B3n-TNA-TC-2019.pdf>

TEATRO NACIONAL ARGENTINO – TEATRO CERVANTES (2020). *El desarrollo de públicos en el Teatro Nacional Argentino-Teatro Cervantes. Foco en los nuevos públicos*. Consultado en: https://www.teatrocervantes.gob.ar/wp-content/uploads/2020/10/2020_Publicacio%CC%81n-digital_A4_Publicos_media-cio%CC%81n.pdf

UNIDAD DE PROGRAMACION Y PUBLUCOS, MINISTERIO DE LAS CULTURAS, LAS ARTES Y EL PATRIMONIO DE CHILE (2020). *Estudio de públicos en confinamiento*. Consultado en: <https://drive.google.com/file/d/1pyqCr6eNXbasUxj-bse2kku3wxJuqb-U/view>

VERGARA, P. (2019). “El paradigma latinoamericano de la formación de públicos” en MACCARI, B.; URRACO, J. (coord.) *Enlaces compartidos. Activando conversaciones sobre públicos, audiencias y comunidades culturales*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.

WAINER, A. (2012). *El Cervantes. Ideas de teatro nacional (y algunas notas y digresiones)*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, Teatro Nacional Cervantes.

YUDICE, G. (2002). *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*, Barcelona: Gedisa.



Este trabajo está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-CompartirIgual 2.5 Argentina (CC BY-NC-SA 2.5)



Esta Revista es publicada por la Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto Multidisciplinario de Estudios Sociales Contemporáneos. El IMESC es el Nodo Mendoza de la Unidad Ejecutora en Red del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina), Instituto de Estudios Históricos, Económicos, Sociales e Internacionales (IDEHESI).