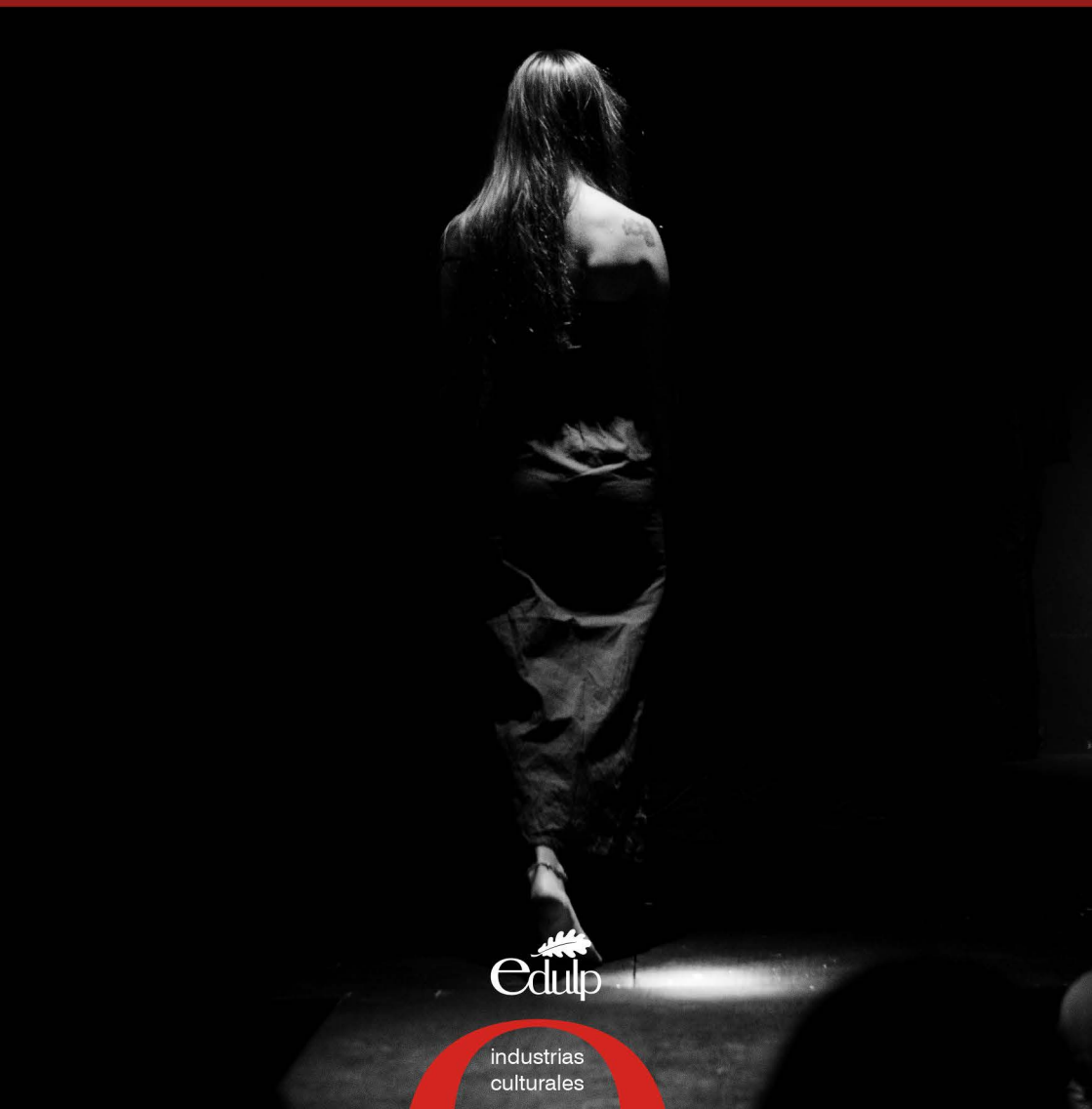
JULIANA DIAZ

La hora de los teatros

un estudio sobre el trabajo de actuantes platenses



edulp

industrias culturales

La hora de los teatros

Un estudio sobre el trabajo de actuantes platenses

La hora de los teatros

Un estudio sobre el trabajo de actuantes platenses

JULIANA DÍAZ

edulp

Diaz, Juliana
La hora de los teatros : un estudio sobre el trabajo de actuantes platenses / Juliana Diaz. - 1a ed. - La Plata : EDULP, 2026.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-631-6976-01-7

1. Arte. I. Título.
CDD 700

La hora de los teatros
Un estudio sobre el trabajo de actuantes platenses

Juliana Díaz

Foto de tapa: Agostina Rolle

Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (Edulp)
48 Nº 551-599 4º Piso/ La Plata B1900AMX / Buenos Aires, Argentina
+54 221 644-7150
edulp.editorial@gmail.com
www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales de las Universidades Nacionales (REUN)

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723
© 2026 - Edulp
Impreso en Argentina

Agradecimientos

Gracias a Mariana Busso y Ana Bugnone por acompañarme con tanto compromiso y cariño en su rol de directoras. Al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) por financiar el estudio doctoral y a todas las personas que acompañaron el proceso. Gracias a la UNLP, institución de educación pública en la que me formé y hoy elijo trabajar. "Caer en ella" me permitió dedicar este libro a mis abuelos que, desde la fábrica, uno, y el otro desde el comercio, soñaron con un mundo más justo en el que la nieta de un trabajador pudiera acceder a la universidad. No estoy segura de si imaginaron un doctorado.

Índice

Prólogo 8
Introducción 10

Capítulo 0
El punto de partida
0.1. Base teórica sobre trabajo artístico 19
0.2. ¿Qué es actuar en teatro? 24
0.3. ¿Dónde actuar? 30
0.4. ¿Cómo hago una obra? 36
0.5. En síntesis… 57

Capítulo 1
El recorrido
1.1. Las tablas 60
1.2. Arte y economía ¿asuntos separados? 72
1.3. Si no se nombra, no existe 83
1.4. En síntesis… 89

Capítulo 2
La pregunta incómoda
2.1. En voz de investigadorxs 92
2.2. En voz del marco normativo 97
2.3. En voz de actuantes 100
2.4. En síntesis… 111

Capítulo 3
El punto de llegada
3.1. ¿Dónde me sumo? 125
3.2. Banderas en escena 133
3.3. Una ola ¿tiesa? 133
3.4. Formas de vivir el teatro 138
3.5. En síntesis… 147

Reflexiones finales 149
Referencias bibliográficas 156

Prólogo

Que el arte es un trabajo lo sabemos todxs. Qué digo, lo sabemos, lo sostenemos, lo defendemos y nos ofendemos si alguien se atreve a cuestionarlo. Hartxs de explicar en la mesa familiar que nos dedicamos al arte, que nos pregunten "¿de qué vas a vivir?", asociamos el concepto de arte con el de trabajo al punto que hoy es emblema militante. Esa batalla se encarna en los cuerpos de quienes eligen la transpiración cuando se paran frente a un tacho de luz, así como los de aquellas personas que sueñan con eso. Desde estos cuerpos y sus respectivas miradas es que escribimos este libro.

En lo que a mí respecta, al momento de optar una carrera profesional luego de los estudios de nivel secundario, descarté las carreras vinculadas al teatro. En aquel entonces me autoconvencía de que no podía vivir del arte y, ansiosa por independizarme, me inscribí en una carrera que creía más consolidada en términos laborales. En esa otra carrera que elegí, planteada como *otra* opción mientras no me animaba a *la primera,* me propuse combinar mis intereses por la política y las artes. Cuando empezamos junto con docentes de la universidad (fundamentalmente quienes han sido y son mis directoras, las Dras. Mariana Busso y Ana Bugnone) a pensar temas de investigación para realizar la tesina de licenciatura, mi única certeza era investigar el trabajo artístico de actores y actrices (a partir de ahora, actuantes). La motivación primera fue conocer y mostrar cómo es ese trabajo, los aspectos objetivos y subjetivos puestos en juego y brindar herramientas para que el hecho de elegir la profesión artística

deje de ser una apuesta de suerte y garantice mayor seguridad. El incentivo me acompañó en toda la carrera de grado y el doctorado. Así encaré mi formación en investigación: bajo la premisa de que el arte es trabajo y se necesitan resolver las precarias condiciones en que se ejerce. Pero cuando pensamos arte-trabajo es inevitable pensar la vida y asumir que también existen distintas *formas de vivir el teatro*. Dicho de otro modo, en un contexto de aumento de incertidumbres laborales donde la precariedad es moneda corriente en la mayoría de los trabajos, ¿qué particulariza al trabajo artístico?

Escribo estas líneas en el marco del tercer año de gestión de un gobierno nacional que en campaña prometió recortar el presupuesto en Ciencia y Técnica y en especial a las Ciencias Sociales, señaladas como "poco productivas". Tras finalizar una beca doctoral en CONICET y considerar que mi continuidad en el organismo puede estar, al menos, obstaculizada, recuerdo que mi decisión por estudiar Sociología fue tomada, en parte, tras evaluar la poca seguridad que encontraba estudiando y trabajando en teatro. En este marco, me doy cuenta qué poco sabía (y qué poco sabemos) sobre el trabajo artístico al considerar únicamente la precariedad. El espíritu de estos años de trabajo se funda en ofrecer mayor conocimiento sobre el trabajo artístico para quienes regulan ese trabajo, para quienes lo trabajan y para futuras generaciones que deseen hacerlo.

Introducción

Habitualmente, se asocia al teatro a partir de un símbolo constituido por dos máscaras de expresiones opuestas: a la izquierda, una que muestra felicidad y, a la derecha, otra que, por el contrario, da cuenta de un estado de tristeza. Ambas configuran la representación de la tragicomedia en teatro: la primera Talía (la comedia) y la segunda Melpómene (la tragedia). Sus nombres provienen de dos de las nueve musas inspiradoras de la mitología griega y romana (García Villarán, 2010). Esta dupla representa el sentido tragicómico que combina en una obra de arte dos sentimientos contradictorios: la alegría y la tristeza, conviviendo en una misma experiencia artística en la que participan artistas y espectadorxs. Este encuentro antitético se sintetiza, entonces, en las obras teatrales que toman sus caras opuestas como símbolo identificatorio. En el desarrollo de esta investigación, fuimos descubriendo cómo esa antítesis representa también la relación que sostiene el trabajo actoral en la ciudad de La Plata. Esto significa que, desde el punto de vista de algunxs actuantes de teatro platense, encontramos una tensión entre las motivaciones que encuentran a la hora de actuar y las sensaciones construidas por las condiciones materiales en las que ejercen. Es decir, considerando a la actuación como un trabajo realizado de forma precaria resulta relevante comprender aquello que sostiene su trabajo artístico más allá de las condiciones objetivas de trabajo.

Imagen 1

Talía y Melpómene



Fuente: Dibujo original de Nuza, Jerónimo Nicolás[1].

1 El dibujo fue un regalo que me acercó un estudiante cuando fui ayudante diplomada del curso de ingreso de Sociología de la FaHCE-UNLP (2022, 2023).

Aunque la dialéctica presentada en la imagen se hace explícita en visiones y discursos de muchxs actuantes en la ciudad, también encontramos diversos puntos de vista al respecto. Es decir, diferentes modos en los que estas condiciones laborales afectan a cada persona.

De esta manera, recuperamos las respuestas construidas en el proceso de investigación de la tesis doctoral (Díaz, 2025) realizada en el marco del Doctorado en Ciencias Sociales de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata (FaHCE/UNLP) con financiamiento de una beca interna doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS). Allí, analizamos las configuraciones que adopta el trabajo actoral en las vidas de lxs actuantes de teatro del Gran La Plata que actúan en salas de teatro registradas por el Instituto Nacional del Teatro en La Plata2, antes y durante el Covid-19 (2019-2021). En su desarrollo, vimos que el contexto particular por la pandemia, antes que alterar rotundamente modos de producción, evidenciaron y agudizaron problemáticas pre-existentes. Por eso, en este libro, nos quedamos con las conclusiones generales alcanzadas más allá de la crisis sanitaria.

Para abordar el objetivo consideramos una serie de dimensiones que, con el correr del análisis, identificamos como relevantes para pensar el problema: las situaciones de multiactividad, los circuitos productivos, los usos del tiempo y los intereses (colectivos y perso-

2 Lxs actuantes, en la ciudad, pueden actuar en salas de distintos circuitos: oficial, comercial e independiente. Por lo pronto, nos interesa aclarar que las salas de teatro comerciales y oficiales son relevantes en tanto son vistas como espacios de trabajo profesional para lxs artistas y su público. Por su parte, frente a la magnitud de salas de teatro independiente que existen en la ciudad, nos interesan aquellas que se encuentran registradas en el INT, dado que son beneficiarias de un subsidio para su sostén y mantenimiento. Para acceder al mismo deben cumplir con una serie de requisitos, entre ellos, estar inscriptas en el Registro Nacional del Teatro Independiente, cumplir con las normas de habilitación edilicia y contar con antigüedad de al menos dos años de funcionamiento o, en su defecto, ser avalada por el representante provincial y/o regional para su consideración. Su registro da cuenta de un reconocimiento de la sala teatral como tal y, en consecuencia, a sus actuantes como artistas profesionales.

nales). Todas ellas fueron interpretadas con datos objetivos junto con otros de índole subjetiva construidos a partir del diálogo entre la teoría disponible y el trabajo de campo realizado.

En cuanto a la perspectiva metodológica, recurrimos a una *triangulación intrametodológica* (Denzin, 1970; Santos, Pi Puig y Rausky, 2018), ya que utilizamos datos construidos desde técnicas mixtas (es decir, propias de las perspectivas metodológicas tanto cualitativas como cuantitativas) de tipo complementarias3, pero los analizamos desde una perspectiva cualitativa, debido a que el problema se explica desde la interpretación de las voces de los sujetos[4].

Respecto a las técnicas aplicadas, realizamos una encuesta no probabilística[5] auto-administrada por web (López-Roldán y Fachelli, 2015). La misma fue elaborada por un formulario de *Google Forms* y distribuida por redes sociales como *Facebook, Instagram y WhatsApp*. Se implementaron entre el 4 de junio del 2021 y el 16 de julio del mismo año, haciendo hincapié en la experiencia entre los años 2019 y 2021. Específicamente el formulario consta de 67 preguntas: 41 preguntas cerradas con respuestas mutuamente excluyentes, 12 preguntas abiertas y 14 preguntas cerradas con respuestas múltiples.

Para definir el criterio muestral de la población a encuestar, primero, construimos una base de datos con los diferentes miembros de elencos que han realizado funciones entre septiembre y noviembre del 2019 en las distintas salas registradas en La Plata por el Instituto Nacional del Teatro (INT). Esa tarea, en principio, nos habilitaba a realizar una encuesta probabilística del recorte, tomando el listado como población total. Sin embargo, el contexto atravesado por la pan-

3 Significa que las técnicas escogidas propias de métodos tanto cualitativos como cuantitativos brindan información complementaria, tal como explican Cohen y Gómez Rojas (2019) sobre los multimétodos de tipo complementarios (p. 263).

4 Otros estudios ya han implementado una propuesta metodológica semejante, como explica, por ejemplo, Cantor (2002) en su estudio sobre la inseguridad desde la visión de los/as jóvenes.

5 Siguiendo la definición propuesta por López-Roldán y Fachelli (2015), entendemos que la encuesta es una técnica que pretende "obtener de manera sistemática medidas sobre los conceptos que se derivan de una problemática de investigación previamente construida" (p. 10).

demia dificultó el alcance del número de respuestas necesarias, por lo cual, reconfiguramos el criterio inicial y propusimos una encuesta no probabilística ampliando la muestra a actuantes que han actuado en salas de teatro registradas por el INT en cualquier período. La saturación de la muestra se correspondió al momento en que ya no recibimos respuestas, sin importar la insistencia. Así, alcanzamos un total de 181 respuestas, número que consideramos significativo dado que, en la base de datos construida, había un total de 389 actuantes.

Además, realizamos 30 entrevistas semi-estructuradas en profundidad. La posibilidad de utilizar esta estrategia metodológica permite poner en diálogo lo que lxs actuantes hacen y cómo lo hacen en relación con lo que dicen que hacen y las descripciones que elaboran sobre cómo lo hacen. La selección de los casos fue a partir de un muestreo teórico no-probabilístico con el fin de asegurar heterogeneidad de géneros, edades, roles, estéticas y espacios de trabajo.

Además, también realizamos un análisis documental (Valles, 1999) de fuentes secundarias6 que dan cuenta cómo lxs actuantes perciben su trabajo y cómo comunican públicamente acciones colectivas convocadas por grupos de trabajadorxs del arte organizadxs. También, consultamos el marco normativo que regula la producción teatral y su trabajo a nivel nacional y provincial. A su vez, realizamos observaciones participantes (como parte del público) en obras de teatro llevadas a cabo en la ciudad de manera virtual en contexto de Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO) y presencial con protocolo en el periodo de Distanciamiento Social Preventivo y Obligatorio (DISPO), para comprender las transformaciones en el trabajo y la producción teatral durante esos momentos.

Una vez construidas e identificadas las categorías e indicadores centrales (con datos recuperados de técnicas cualitativas y cuantitativas) iniciamos la elaboración de un texto provisorio que fue compartido con las directoras de esta tesis, con colegas del Centro de

6 Nos referimos a notas periodísticas de medios locales, redes sociales, *flyers* o grabaciones y videos de organizaciones vinculadas al campo artístico local (2019-2021).

Estudios en Sociología y Economía del Trabajo del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (CESET-IdIHCS) en el cual me encuentro trabajando, en jornadas y congresos y en espacios curriculares del posgrado. También consideramos relevante destacar la experiencia de una estancia de investigación en la Ciudad de México entre marzo y junio del 2024. En el marco de una beca de movilidad de la Asociación Universitaria Iberoamericana de Posgrado (AUIP), compartimos avances de la investigación en espacios de discusión y producción científica junto con la Dra. Rocío Guadarrama Olivera. Los intercambios con colegas de su equipo de trabajo y con quienes participaron de un seminario dictado por la Dra. María Carranco Olivera en la Universidad Autónoma Metropolitana – Unidad Cuajimalpa (UAM-C), fueron fundamentales a la hora de analizar de forma extrañada nuestro problema.

Revisamos la investigación con frecuencia a partir del ejercicio de reflexibilidad (Hidalgo, 2006; Vasilachis, 2009; Santos, Pi Puig y Rausky, 2018). Esta práctica colectiva permitió, por un lado, indagar entre la dialéctica de la objetividad y la subjetividad inmersa en los estudios de las Ciencias Sociales y, por otro lado, revisar la propia relación entre la tesista y todos los sujetos intervinientes. El ejercicio de reflexibilidad sucedió en el diálogo con colegas y compañerxs de trabajo, con las directoras de tesis, con docentes del posgrado y con la teoría en revisión. Para evitar hacer de este proyecto un reduccionismo sociológico, nos propusimos superar límites teóricos disciplinares con una metodología transdisciplinar (Bugnone et al., 2020), sin descuidar las instituciones y agentes del campo artístico y las relaciones sociales de poder que se establecen bajo un contexto sociocultural determinado (Giunta, 2002). Asimismo, cabe destacar que pudimos reflexionar y comprender el fenómeno a partir del ejercicio de escritura, intercambio, revisión y reescritura en varias ocasiones. Tal como sostiene Becker (2011), creemos que la escritura es una práctica fundamental para pensar y elaborar de forma crítica un texto científico.

El libro se estructura en 4 capítulos enumerados del 0 al 3. En el Capítulo 0 presentamos aspectos generales para ubicar el estudio. Es decir, ponemos en común las particularidades del trabajo artístico en general, los significados que se atribuyen a actuar en teatro y especificamos dónde y cómo es que se hacen obras de teatro. Luego, en el Capítulo 1, damos cuenta del recorrido de la investigación y presentamos los primeros hallazgos en torno a distintas configuraciones que adopta el trabajo actoral en las vidas de actuantes. Para eso, hemos considerado situaciones de multiactividad y participación en salas de determinados circuitos productivos con mayor legitimidad profesional. Allí evaluamos las distintas atribuciones que construyen en función de ciertas variables, la relación entre arte y economía y las desigualdades que operan desde un punto de vista de género. En el Capítulo 2 hacemos un retroceso analítico a partir del planteo de una pregunta incómoda y necesaria para reflexionar críticamente sobre nuestros propios supuestos: ¿Es el arte un trabajo? ¿Qué lugar ocupa el trabajo artístico en las vidas de quienes lo realizan? ¿Hay otras formas de vivir el arte? Así, consideramos nociones construidas por antecedentes científicos, por el marco normativo vigente y por las propias voces de lxs artistas. Frente a la falta de consenso unívoco a la respuesta, pudimos armar el último capítulo que desarrolla las tensiones inherentes en la organización colectiva del sector y, con ella, presentamos nuestro aporte: la esquematización de 4 tipos ideales constituidos por dimensiones específicas sobre las distintas formas de vivir el teatro. Finalmente, cerramos el escrito con unas breves reflexiones.

Las páginas que siguen dan cuenta de un estudio de años vividos con aciertos, desaciertos y mucha incertidumbre. Al igual que sostiene Mancoksky (2009), creemos que investigar supone construir un problema a partir de lo que no sabemos. Pero al mismo tiempo, la elección de ese tema muchas veces implica conocer parcialmente el área de estudio. En este caso, particularmente, soy parte de la comunidad teatral platense y, por lo tanto, muchas veces me vi implicada en el análisis. Sin embargo, con el acompañamiento de todxs mis lec-

torxs e interlocutorxs (fundamentalmente las Dras. Mariana Busso y Ana Bugnone, que dirigieron esta investigación) y la reflexión sobre mi propio rol, presupuestos e idealizaciones, hemos podido encontrar respuestas que desconocíamos por completo y, consideramos, brindan a la comunidad científica y artística herramientas para seguir reflexionando y transformando el trabajo artístico.

CAPÍTULO 0

El punto de partida

La numeración de este "Capítulo 0" está inspirada en la propuesta docente de una colega de la Escuela de Teatro de La Plata (ETLP), Ceci Coleff. Pensando una clase inicial conjunta, ella me comentó que las instancias de presentación de cada espacio curricular las denomina "clase 0" porque es un momento previo a iniciar con el desarrollo de la propuesta pedagógica. Recuperando esa idea que la docente compartió, pensamos un *Capítulo 0* como una presentación del tema a indagar. En ese sentido, primero damos cuenta de algunos antecedentes teóricos que han realizado aportes para comprender las particularidades del trabajo artístico respecto a otros trabajos. Luego, especificamos qué significa hacer teatro y actuar en teatro y los espacios físicos y circuitos en los que se realizan y espectan obras de teatro.

Aunque *a priori* parezca una obviedad, consideramos central clarificar algunos conceptos para dar a conocer las definiciones iniciales desde las que partimos. Para la elaboración de los distintos capítulos se han recuperado contribuciones científicas, así como datos construidos en trabajo de campo. El capítulo se estructura en 4 apartados: el primero menciona antecedentes para pensar el trabajo artístico, el segundo define el concepto de actuar en teatro, el tercero presenta los espacios físicos de trabajo y el cuatro los circuitos de producción. Este último está fragmentado en tres secciones correspondiendo, cada una de ellas, a un circuito específico. Finalmente, cerramos este y todos los capítulos con una breve recopilación de lo esbozado.

0.1. Base teórica sobre trabajo artístico

Tal como mencionamos antes, en esta sección introducimos algunos aportes teóricos fundamentales para inmiscuirnos en las discusiones sobre el trabajo artístico. Esto implica dar cuenta de su especificidad respecto a otro tipo de trabajos y las tensiones inherentes en la labor.

Desde la corriente teórica del interaccionismo simbólico, Howard Becker (2008) se propone definir el trabajo artístico desnaturalizando la figura de quienes hacen posible una obra de arte. Para empezar, sostiene que la obra de arte es posible gracias al trabajo cooperativo en red de múltiples sujetos. Entre todxs lxs intervinientes, podemos encontrar aquellxs que son consideradxs socialmente como "artistas" y otrxs "no artistas". En este sentido, el autor hace una lectura crítica sobre lxs artistas, alejándolxs de la idea de seres especiales, para pasar a verlxs como trabajadorxs (y, por tanto, inteligibles a los alcances de la ciencia social). Parte de su organización laboral se establece mediante convenciones que lxs mismxs artistas construyen al interior de los mundos del arte. Las mismas se aprenden y comparten en la formación laboral y su ejercicio. Si bien las convenciones se transforman a partir de la misma acción social y consenso de los sujetos, muchas de ellas se sostienen por los mismos medios. En este sentido, los espacios en donde se forman artistas y ejercen como tales, sean o no institucionalizados, cobran relevancia para identificar estas convenciones que, por momentos específicos, reconocen a ciertas personas como artistas.

Según los aportes de Pierre Bourdieu (1990), lo que está en juego en el campo artístico es el monopolio del poder por la consagración artística, es decir, un capital de tipo simbólico[7]. A diferencia de otros campos dentro del gran campo social, el artístico supone una disputa de poder por la acumulación de capital simbólico. Para complejizar lo anterior, el autor señala que las *reglas del arte* que procuran relativa

7 Bourdieu define al capital simbólico como capital negado. Es decir, contrapuesto al capital económico que, tras su acumulación, brinda legitimidad en el Gran campo social. Por su parte, en el capital simbólico, la legitimidad se construye con el reconocimiento de pares artistas (Bourdieu, 2007).

autonomía del campo artístico respecto a los otros en las dinámicas y luchas por este capital, internamente se ponen en tensión a partir de dos principios de jerarquización: por un lado, el *principio de jerarquización heterónoma*, que asume cierta coincidencia con el campo social determinado por reglas económicas del mercado, es decir, donde el "éxito" está en juego. Este principio es aquel que se pone en juego en el subcampo de producción artística que se asocia al ámbito comercial, ya que la búsqueda es la garantía de un rédito económico. Por otro lado, el *principio de jerarquización autónoma*, que supone, en el subcampo de producción restringida, la autonomización absoluta respecto a las leyes del mercado, por lo tanto, lo que se disputa es puramente simbólico. En este sentido, el reconocimiento depende de lxs semejantes, capaces de leer los códigos que dan a conocer su condición de artista. Es decir, el valor de la producción artística se relaciona al reconocimiento de personas e instituciones consagradas al interior del campo, sin importar la ganancia económica obtenida. A partir de esta tensión puesta en juego en el campo artístico, el autor explica cómo se dio, en términos históricos, la oposición entre el *arte puro* y el *arte burgués*.

> El ideal de la percepción "pura" de la obra de arte en tanto que es producto de un largo trabajo de "depuración": comenzado en el momento en que la obra de arte se despoja de sus funciones mágicas o religiosas, ese proceso de autonomización se lleva a cabo paralelamente a la constitución de una categoría relativamente autónoma de profesionales de la producción artística cada vez más inclinados a no conocer otras reglas que las de la tradición propiamente artística recibida de sus predecesores, que les proporciona un punto de partida o un punto de ruptura y los coloca cada vez más en condiciones de liberar su producción y sus productos de toda servidumbre social (Bourdieu, 2010, p. 68).

En esta depuración de lo artístico, encontramos una búsqueda por la pureza que eleva al arte por encima de las lógicas del campo social dominante. Por eso, su valor simbólico fundante es el desinterés y hasta la negación por el éxito económico. La conducta antieconómica, dice el autor, es el corazón de la actividad artística en sí (*Ibíd.*). En este sentido, en términos históricos, se fue construyendo en el campo la idea de que el arte puro es el arte por excelencia, "el arte por el arte", mientras que el arte burgués es su opuesto, el "no arte". Estas definiciones se sostienen en un mundo antieconómico, característica particular del campo artístico. De esta manera, el concepto *mundo económico al revés* hace referencia al artista como agente que "sólo puede triunfar en el ámbito simbólico perdiendo en el ámbito económico" (Bourdieu, 2015, p. 130). Es decir, en el campo artístico sucede que el triunfo económico se ve condicionado de manera inversa al simbólico, lo cual supone reconsiderar cómo se inserta la actividad actoral en el marco del mundo del trabajo que pretende habitar. Esta concepción respecto del funcionamiento del campo artístico ha sido inspiradora para generar la pregunta de investigación. Sin embargo, como se verá en el análisis, será revisada y complejizada a lo largo del escrito.

En cuanto a la formación del trabajo artístico, consideramos que, al igual que señala Ortiz (2021) respecto al trabajo intelectual, el arte tiene aspectos que lo vinculan con un ejercicio profesional y artesanal. Si bien puede estudiarse y constituye numerosas carreras en nivel superior, talleres y seminarios estatales y privados, no existe una receta que señale los pasos a seguir para crear una obra de arte. Al igual que el trabajo intelectual, el trabajo artístico se caracteriza por su creatividad y se destacan las producciones que logran un resultado inédito (Rullani, 2007). La búsqueda de la originalidad artística se aleja de la crítica al concepto de aura de Walter Benjamin (1989) y se acerca a la perspectiva bourdiana de transformar y renovar propuestas y tendencias estilísticas. Esto es, siguiendo a Menger (2009) el éxito artístico es incierto, ya que se vincula con la búsqueda de una producción original que es valorada y reconocida socialmente

como tal. En otras palabras, el valor atribuido al trabajo creativo es, en cierta medida, impredecible, tomando como referencia las lógicas de otras producciones.

De esta manera, el valor del trabajo artístico se asocia con una creencia social compartida según el momento socio-histórico. Por eso la incertidumbre se torna una categoría central para comprender el trabajo artístico. Si bien esto es algo que caracteriza a muchos trabajos hoy en día, en el caso de lxs artistas esta situación se potencia frente a la imprecisión del valor de sus producciones y, con ellas, de su fuerza de trabajo. Además, Mauro (2020b) plantea otra problemática en los modos de producción del trabajo actoral relacionada a la invisibilización por ser un trabajo feminizado que, inmerso en las lógicas de un sistema patriarcal, se encuentra desvalorizado frente a otros trabajos de la producción artística teatral. La idea de la feminización del trabajo da cuenta de la invisibilización de sus nombres frente a los de otros roles, al igual que de la implementación de prácticas violentas y abusivas en el ejercicio artístico (Bulloni *et al.*, 2022). De esta manera, vemos que en los mundos del arte en general existen desigualdades de género en lo que corresponde a oportunidades laborales y reconocimientos económicos y simbólicos (Notchlin, 2007, Pollock, 2013 y Giunta, 2018).

La gran mayoría de los estudios sobre el trabajo artístico se han abocado, de forma directa o indirecta, a problematizar aspectos que dan cuenta de las precariedades en el sector. Una autora renombrada es Lorey (2006), quien plantea que la problemática sobre el trabajo artístico requiere ser atendida para evitar la elitización de la actividad. Ella desglosa la idea de que lxs productorxs culturales escogen las precarias condiciones en las que ejercen para trabajar libremente. Esto es lo que la autora llama *precarización de sí* o *precarización elegida para sí*. A partir del concepto foucaultiano de *gobernabilidad biopolítica*, Lorey sostiene que eso que aparenta ser una práctica soberana, esconde la naturalización de asumir a la precariedad laboral como el único modo de crear en libertad. El peligro que atañe esta

postura es, según la autora, quedar atrapadxs en un modo de producción basado en el autocontrol de dispositivos de poder hegemónicos y reproductores del sistema capitalista contemporáneo. Según ella, en la actualidad, existe una especie de falsa conciencia que, detrás de la idea de libertad individual, esconde lógicas de autocontrol y autoexplotación funcionales al sistema capitalista. De esta manera, la actividad artística realizada "por amor al arte en sí mismo"[8] como elección individual es lo que Lorey denomina *precarización de sí* (2006). Esta idea dialoga con la noción de Robert Castel de *individuo por exceso* (2012), sujeto modelo del capitalismo contemporáneo. Es decir, un tipo de individuo liberadx de la pesadez de los reglamentos y controles burocráticos, jurídicos, estatales. Pero en tanto individuo descolectivizadx, se inserta en las nuevas lógicas relacionales a partir de un fuerte sentido de competencia. Esta exaltación del individuo en un contexto de competencia exacerbada que intenta liberar las personas de las cadenas de las regulaciones colectivas supone sujetos autosuficientes, independientes, competentes, capaces de tomar iniciativa, comprometidxs y creativxs (globalizadxs). Esas son las mismas condiciones que, según Legay (2003), caracterizan a lxs artistas.

Por su parte, Menger (2009), afirma que cada artista pretende destacar su talento individual en busca del éxito profesional. Por eso, la incertidumbre es la característica principal del trabajo artístico, ya que este último implica instancias de experimentación: prueba y error. Es decir, la producción artística tiene como condición asumir riesgos propios de la búsqueda innovadora por la originalidad. Esto último podría ayudarnos a comprender, a priori, algunos motivos que justifican la precariedad de sí que, según Lorey (2006), adoptan lxs artistas en su ejercicio laboral.

Sin embargo, estas posturas que sostienen la idea de una autoprecarización funcional al sistema capitalista, no se detienen a interpretar las motivaciones subjetivas de las personas al desempeñar su labor artística. Esto se ve con claridad en el libro de Remedios Za-

8 Es decir, con exclusivo interés en la práctica artística en sí misma.

fra (2021), escrito durante la pandemia por Covid-19. Allí, la autora plantea que la intención del libro es dar respuesta a una crítica de su libro anterior, El Entusiasmo (2017), donde problematiza la precariedad laboral de lxs artistas escondida detrás del entusiasmo por el ejercicio. Frente a la pregunta "¿cuál es la esperanza?" presentada por una de sus lectoras artistas luego de leer el libro anterior, Zafra se propone revisar los alcances con su libro y reflexionar en torno al punto de vista de lxs artistas en diálogo con su trabajo intelectual. Es decir, si el trabajo precario es presentado y aceptado como una elección personal/individual, motu proprio y las personas que trabajan en condiciones de precariedad son responsables por el modo en que trabajan, cabría preguntarse ¿qué es posible hacer?

Estas preguntas y objeciones nos permiten comprender que la idea de la autoprecariedad, más que aportar reflexiones a los estudios sobre el trabajo artístico, las limitan. Es decir, no termina de responder qué es lo que moviliza a lxs artistas a escoger ese trabajo frente a otros. A sabiendas de que se trata de un trabajo ejercido en condiciones de extrema precariedad, ¿por qué lo siguen escogiendo? ¿Qué motiva a una persona a hacer y continuar haciendo teatro? ¿Lxs artistas son precarixs "porque quieren"? Nuestro punto de partida supone que esas posturas son complejas de responder y merecen una problematización más profunda. Por eso consideramos que, para pensar el trabajo artístico, es fundamental tener en cuenta aspectos objetivos sobre sus condiciones de trabajo junto con otros subjetivos que nos permitan comprender los distintos puntos de vista de los sujetos. Esto nos brindará herramientas para indagar el problema más allá de la precariedad y comprender diversas perspectivas dentro y fuera del sector.

0.2. ¿Qué es actuar en teatro?

En esta sección vamos a describir lo que implica hacer una obra de teatro, los sujetos intervinientes y, fundamentalmente, el rol en ac-

tuación. Por su condición de producción simbólica, el *trabajo teatral* es, asimismo, un *proceso histórico-social.* Esto significa que emerge condicionado por las determinaciones económico-políticas de la formación social que lo produce. Tales determinaciones son, a su vez, productos históricos de las relaciones de producción vigentes en la respectiva formación social, y se manifiestan como programas de comportamiento (Gaínza, 1982, p. 50).

Otros aportes han conceptualizado al *teatro* como evento específico. Rojas (2011) define al teatro como un acontecimiento que, procedimiento mediante, crea un mundo escénico ficticio entre todas las personas que han participado desde algún rol. Para garantizar la producción de una obra de teatro, es importante recuperar los distintos roles intervinientes:

Productorxs: quienes garantizan la administración de recursos. Muchas veces, desde este lugar, se suele proponer la inversión requerida para llevar a cabo el proyecto, se agenda fecha y lugar de estreno y se facilitan los recursos materiales requeridos por lxs técnicxs.

Técnicxs: son quienes realizan la iluminación, el sonido, vestuario, escenografía y maquillaje de una puesta en escena.

Dramaturgxs: son aquellas personas que escriben el guion de la obra.

Directorxs: son quienes llevan a cabo la puesta en escena de la obra coordinando las tareas anteriores.

Público: Persona o grupo de personas cuya función es la asistencia y expectación de la obra. Su participación es central para dar existencia a la producción teatral.

Actuantes: son quienes crean personajes con los recursos propios de su cuerpo y combinados con los dramatúrgicos, técnicos, directivos y público. De esta forma, son autorxs de cuerpo y voz de lxs personajes del libreto (Mauro, 2006), ya sea material o improvisado. Según una entrevistada, de hecho, se trata de quienes crean ficciones y generan universos con las herramientas del cuerpo en escena en diálogo con otros cuerpos (artísticos y no artísticos). Esta idea puede dialogar con las palabras de Raúl Serrano (2013):

para los actores y el director, los textos son solo pretextos para otra tarea, más profunda e imprecisa y, sobre todo, anterior al lenguaje. Y el resultado es la actuación, no solamente lenguaje, no solamente gesto, no únicamente psicología ni acciones físicas, sino esa suma que es la conducta del personaje que existe, como un parásito, en la conducta viviente del actor (p. 226).

A todo lo anterior, vale la pena agregar que el ejercicio activo de la actuación es lo que muchas veces abre puertas a identificarse en la labor actoral. Una entrevistada, de hecho, señalaba que la autopercepción como actriz varía según el nivel de participación en obras de teatro de cada momento de su vida. Es decir, en momentos en los que no forma parte de ningún proyecto teatral, su rol de actriz se diluye (a pesar de contar con el título oficial de Licenciada en Actuación), ya que no está poniendo el cuerpo en acción. En oposición, ella dice contar con más facilidades para autodenominarse actriz cuando está participando en obras de teatro.

Respecto al conjunto de roles señalados por la bibliografía consultada y detallada antes, queríamos agregar otros. Para eso, retomamos la perspectiva de Becker (2008) que asegura que la obra de arte existe con la participación de personas consideradas artistas y no artistas. De esta manera, así como Rojas (2011) señala que lxs productorxs pueden o no ser artistas, creemos que también es importante nombrar otros roles posibles como:

Gestorxs culturales: que organizan toda la gestión burocrática de la difusión del evento, la convocatoria a concursos, entre otras.

Dueñxs de sala: personas que disponen y ofrecen un espacio adaptado como sala teatral para presentar obras de teatro.

Personal de limpieza: quienes garantizan que las salas estén en condiciones de presentar eventos.

Personal de sala: que gestiona la venta de entradas, el acomodamiento de las localidades y del público.

Prensa: que difunden las obras en la prensa.

Community manager: que gestionan las redes sociales de la obra.

Cada uno de esos roles, entre otros que podrían sumarse, son ocupados por distintas personas que pertenecen (o no) al grupo artístico, denominado *elenco teatral*. En algunas ocasiones sucede que una persona ocupa más de un rol e incluso, muchas veces, las tareas que asume cada uno de esos roles son aprendidas en el mismo acto. Fundamentalmente esto último sucede en aquellas cuyo reconocimiento supone prescindir de una formación específica para realizarla tales como *gestión y producción cultural, público;* mientras que otros roles como *actuación, dramaturgia, dirección,* comprenden una formación o trayectoria específica de cada rol.

Dependiendo de cuál sea el modo de producción de la obra, varía la distribución de todas las tareas mencionadas. En producciones del Estado o productoras privadas, cada uno de los roles suelen estar bien delimitados. Mientras que en producciones autogestivas, la división del trabajo suele ser más difusa, por lo cual, es habitual que se repartan las tareas entre lxs artistas que conforman el elenco artístico (del Mármol, 2020). De esta manera, si Stanislavski (2020), en su primer libro, *Un actor se prepara,* da cuenta de la disciplina, compromiso y concentración que requiere el trabajo actoral, muchas veces su interpretación puede estar acompañada de otras tareas necesarias para la producción teatral.

Además, los distintos roles suelen presentar heterogeneidad en tanto reconocimiento económico del trabajo, sobre todo en las producciones autogestivas[9]. Así, hemos visto que puede llegar a suceder que, cuando un elenco no cuenta con gente para cubrir las tareas específicas de técnica y dispone de recursos económicos, solicita el trabajo por fuera a especialistas en el área y pagan su servicio para lo que la obra requiere. Las veces que no se cuenta con recursos suficientes para abonar el servicio, el elenco intenta resolver lo necesario para llevar a cabo la obra con lo que dispone. Algo similar ocurre en el rol de dirección dentro de producciones autogestivas. En algunos

9 La distinción de los distintos circuitos productivos será abordada en la próxima sección de este capítulo.

grupos, sucede que las personas que inician el proyecto son quienes actúan y, una vez conformada parte o la totalidad del grupo actoral, se busca a la persona que pueda llevar a cabo el rol de dirección. Algunas veces, la persona que se suma a dirigir lo hace como miembro de una *cooperativa* que forma el elenco, asumiendo que el pago será distribuido una vez que se genere una ganancia y el monto variará según cuánto sea la misma y cuántas personas sean para repartir. Otras veces, quien es convocadx para dirigir acepta con la condición de una remuneración por su servicio durante la producción. Mientras tanto, quienes escriben el texto deben registrarlo para cobrar los derechos de autorx cada vez que se realicen funciones con su libreto. Es así como lxs actuantes son quienes, a diferencia de otros roles, rara vez pueden solicitar previo a las funciones una remuneración a cambio (esto solo se da esporádicamente en producciones comerciales y oficiales, nunca independientes).

Más allá de lo operativo y concreto de la labor actoral, consideramos fundamental recuperar algunas expresiones con las que lxs entrevistadxs significan a su trabajo. Una cantidad relevante sostiene que se trata un trabajo que da sentido a sus vidas, que lxs llena de satisfacción y realizan en cualquier condición para garantizar el deseo y disfrute que construyen al ejercer. En palabras como "Quiero actuar, necesito actuar porque voy a matar a alguien" (2020- Actor en teatro independiente y oficial. Docente de actuación en espacios informales y empleado en un teatro oficial. 46 años) o "es un lugar sagrado el teatro, la actuación en sí (…) vos sabés bien qué es el teatro, cómo toca el corazón, la mente, el físico, el espíritu, todo está ahí" (Actor en circuito independiente. Informático. Docente en espacio formal. 52 años). En vínculo con estas expresiones, una actriz con mucha trayectoria en el campo sostiene lo siguiente:

> Es un trabajo que en general tenemos el privilegio de que nos guste. (…). A mí me encanta lo que hago, las personas con las que trabajo, que conozco del ámbito del teatro,

> aman lo que hacen, ponen lo mejor de sí para que eso suceda en todos los sentidos. Y es un trabajo.
> Te quiero agregar como otra cosa de eso: Es un trabajo no rentado como corresponde. Pero hay tantos trabajos que las mujeres sabemos que no son rentados como corresponden, que por ahí elegir está bueno, como decidir "bueno esto lo voy a hacer más allá de..." o poniendo el dinero de acá para acá (2021- Actriz en circuito independiente y oficial. Docente de actuación en espacios no institucionalizados y psicóloga. 70 años).

Sus declaraciones nos parecen relevantes porque plantean una cuestión central en los discursos sobre trabajo artístico. Esto es, mientras naturalizamos las denuncias desde organizaciones colectivas de artistas y publicaciones científicas acerca de la precariedad que caracteriza los modos de producción artística, la actriz enfatiza otras cuestiones existentes de índole subjetiva que permiten comprender el sostenimiento del trabajo en dichas condiciones. Por supuesto, la continuidad en la labor no depende únicamente del deseo ni tampoco se pretende desestimar cualquier denuncia frente a la precariedad laboral. No obstante, sus palabras nos permiten comprender que en un contexto de aumento de las incertidumbres en el mercado laboral en general, donde la precariedad es una característica típica en la mayoría de los trabajos latinoamericanos (De la Garza, 2009), el trabajo artístico tiene algo en particular que nos permite entender los motivos de su elección, aun en condiciones de extrema precariedad. Esto supone considerar: el trabajo artístico es precario y, entonces, ¿por qué lo eligen? Esta pregunta motoriza y da sentido a todas las páginas que constituyen este libro. Pero para poder acercarnos a su respuesta, primero tenemos que conocer un poco más la labor. En línea con eso, continuamos con el siguiente apartado sobre los lugares de trabajo, esto es, ¿dónde se producen y consumen las obras?

0.3. ¿Dónde actuar?

En lo que compete a los espacios físicos de actuación donde se presentan obras de teatro, encontramos en La Plata distintas salas registradas en el Instituto Nacional del Teatro (INT) con dependencias estatales (municipales y provinciales), comerciales e independientes, aunque esto no desconoce que existen otros espacios que no están incluidos en ese registro[10]. Según los archivos del INT, en marzo del 2021 se cuenta en la ciudad con 28 salas de teatro independiente registradas[11, 12], además de 7 salas de teatros oficiales (cuatro con dependencia municipal, dos provinciales y una que, en el año 2021, se encontraba en disputa legal entre la gestión del Frente de Todos de la Provincia de Buenos Aires -PBA- y la gestión de Juntos por el Cambio en la Municipalidad de La Plata[13]) y 3 salas de teatro comerciales. Según la normativa (Ley Nº 14.037, en el artículo 5, inciso A), lo que distingue a las salas independientes de las comerciales es la capacidad espacial: menos de 300 butacas es una sala independiente y, más de esa cantidad, es comercial. A su vez, las salas independientes y comerciales se diferencian de las oficiales por su dependencia y gestión, siendo que las últimas son propiedad estatal, sin importar la cantidad de butacas que dispongan. A continuación, en la *Tabla 1,* mostramos las distintas salas registradas en el Instituto Nacional del Teatro (INT) en La Plata para el año 2021, según circuito de producción en el que se encuentran.

10 Se tomó esa referencia para tener una idea de la dimensión de espacios registrados en alguna entidad oficial en la ciudad. Sin embargo, se conoce que existen numerosos espacios culturales independientes que no se encuentran registrados allí.

11 Además de las salas de teatro convencionales, es importante destacar que actuantes también suelen trabajar actuando en otros lugares. Entre ellos encontramos centros culturales oficiales, espacios culturales no necesariamente registrados como salas de teatro, escuelas, entre otras.

12 Es importante aclarar que a veces el Estado adapta espacios de centros culturales como el Centro Cultural Karakachoff y el Centro Municipal Julio López de Los Hornos para presentar obras de teatro.

13 Se trata del Teatro del Lago que, desde el 2012, se encuentra cerrado por falta de mantenimiento y, desde el 2020 el gobierno de la PBA y la gestión municipal de La Plata estuvieron disputando la dependencia y la reactivación de la sala al aire libre (Ver 0221, 30 de marzo de 2022).

Tabla 1

Salas de teatro registradas en el INT según circuito de producción (2021)

Salas independientes	Salas oficiales	Salas comerciales
La Nona	Teatro Municipal Coliseo Podestá	Teatro Metro La Plata
Asociación amigos del taller de teatro de la Universidad de La Plata	República de los Niños	Teatro Ópera La Plata
Teatro Estudio de las artes	Teatro de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires	El Teatro Bar La Plata
El teatrino	Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha	
Espacio Arte Vivo	Teatro del Lago "Anfiteatro Martín Fierro"	
La lechuza	Centro provincial de las artes Teatro Argentino	
Recreativo Intercultural de Artes Crisoles		
Sala 420		
Teatro Lucía Febrero "Hermandad del Princesa"		
Centro Cultural El Núcleo		
Espacio 44		
El Altillo		
Centro Cultural Viejo Almacén Obrero		
La casa de las tías		
La Gran 7 Arte y Cultura		
Doble T		
Telón Negro		
Dynamo Teatro		
Escenario 40 Espacio Cultural		
La Mercería Teatro		

Fuente: elaboración propia a partir de los registros ofrecidos por el INT.

Tal como puede observarse, hay una amplia mayoría de salas independientes en la ciudad de La Plata en comparación con las ofi-

ciales y, todavía más, con las comerciales. A su vez, es importante mencionar que no todas las salas registradas en 2021 se encontraban en funcionamiento u ofreciendo obras de teatro en su cartelera. De las salas de teatro independiente, dos cerraron durante la pandemia por Covid-19 (una de ellas porque no se podía sostener el costo del alquiler y la otra por el cese de un acuerdo con lxs dueñxs del lugar), otra se incendió tiempo antes de la pandemia y nunca volvió a reactivarse. Además, otra de las salas independientes en desuso es el teatro Lucía Febrero "Hermandad del Princesa" que fue declarado patrimonio cultural. En 2020 el Concejo Deliberante de La Plata votó a favor de una refacción y reapertura como espacio multicultural, pero, al día de la fecha[14], el espacio no abrió sus puertas.

Las características arquitectónicas de las salas de teatro no siempre se relacionan con el circuito productivo con el que se las asocia. De esta manera, vemos que hay salas que responden a un tipo de escenario de madera elevado y cubierto con un telón, frente a butacas ordenadas simétricamente y otras que disponen de forma distinta el espacio. Hay salas que no necesariamente cuentan con un escenario a un nivel del piso más elevado. A veces, como en el modelo del anfiteatro griego y romano, las salas cuentan con asientos que se ordenan de forma elevada y el escenario se ubica en el nivel más bajo del piso. En ocasiones más frecuentes, incluso, el nivel de las localidades es idéntico al del escenario, lo cual, además de requerir menos inversión estructural en la sala, permite disponer el espacio de distintas formas con solo mover los asientos. El telón como elemento, muchas veces no está presente, al punto de que el recurso ya no es algo a considerar por artistas y público que suele asistir a ver obras de teatro, por ejemplo, en muchos de los espacios independientes. Las localidades no siempre están ordenadas de forma simétrica ni todas tienen las mismas comodidades, incluso, puede suceder que los asientos no sean todos iguales en una misma sala. Frente a esta heterogeneidad, encontramos que no es posible distinguir un solo estilo de espacio

14 Esto fue escrito en mayo de 2026.

según el circuito de producción. Además, más allá del circuito, las salas también difieren en cuanto al mantenimiento edilicio.

En relación con la oferta teatral de cada sala, encontramos que los estilos estéticos tampoco se relacionan con los circuitos productivos a los que corresponden las salas. Por eso, consideramos fundamental distinguir entre los circuitos de producción y los espacios físicos de circulación y consumo (las salas), debido a que no siempre coinciden las dependencias. Es decir, muchas veces sucede que, obras creadas en el circuito de producción independiente pueden presentarse tanto en salas de teatro independientes como en salas correspondientes a otros circuitos[15]. Parte de esta hibridez entre circuitos permite comprender el modo en que se produce teatro en La Plata.

En esta descripción creemos relevante mencionar los modos de organización que comprenden las distintas salas. Las salas de teatro comercial no suelen contratar actuantes platenses para sus presentaciones, pero en caso de hacerlo es con obras que han convocado a mucho público y que todavía son capaces de convocar más. En esos casos, lxs artistas son contratadxs exclusivamente para la ejecución de la obra mientras que la gestión de la sala se encarga de la difusión, la venta de entradas, el recibimiento y acomodamiento del público, la limpieza del lugar y el trabajo técnico (sonido e iluminación). Las salas de teatro independiente, por el contrario, suelen estar gestionadas por artistas (individuales o como cooperativas con o sin registro), quienes organizan buena parte del trabajo (incluyendo la técnica y, a veces, limpieza). Según parte del sentido común de la comunidad teatral, se asume que lxs dueñxs[16] de salas de teatro independiente, más que motivarse por una gran inversión económica, abren puertas de su espacio para tener un lugar propio en el que desarrollar obras y dar lugar a la producción teatral local. Aun así, esto último no quita que lxs dueñxs de sala no perciban una remuneración por el espacio.

15 Teniendo en cuenta los meses de septiembre y noviembre del 2019, ninguna de las salas de teatro comercial en La Plata presentó obras de teatro producidas en esta ciudad.
16 Muchas veces lxs dueñxs de sala son colegas de trabajo artístico que también conforman cooperativas teatrales o participan de producciones teatrales.

Si bien, en ocasiones, pueden prestar su sala para proyectos propios, en otros casos también suelen cobrar un monto por alquiler para ensayos o un porcentaje de las entradas vendidas en cada una de las funciones presentadas allí.

Como dijimos, las salas son utilizadas para llevar a cabo obras de teatro (es decir, para la producción final y, en simultáneo, su consumo) tanto como para actividades previas de producción (por ejemplo, los ensayos). La mayoría de las veces, esto es posible alquilando la sala, cuyo costo, por lo general, es saldado por el aporte de todxs o la mayoría de los miembrxs de cada elenco. Esto último es consensuado por cada grupo (ya que algunos se dividen el gasto en partes iguales, otros concentran el gasto en actuantes, entre otras variantes). Como el alquiler por sala suele considerarse "un gasto más", es frecuente que también recurran a espacios alternativos para ensayar (como sus propias casas y espacios públicos, por ejemplo, plazas, parques, entre otros). Actualmente (2026), La Coordinación del área de Teatro de la Secretaría de Cultura de La Plata a cargo del Dr. Blas Arrese Igor, ofrece el préstamo de las salas A y B del Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha, ubicadas en el centro de la ciudad para el ensayo de obras de teatro. Para solicitarlas, se debe completar un formulario *Google* donde se indica información sobre el proyecto artístico y sus integrantes.

En las salas de teatro de todos los circuitos participan trabajadorxs artísticxs como no artísticxs. En otras palabras, también se requieren personas que se ocupan de la limpieza, la venta de entradas, el acomodamiento del público, el mantenimiento del espacio, la difusión de los eventos y, en algunos casos, la venta de bebidas y, ocasionalmente, alimentos. Por lo general, en las salas de teatro independiente, algunas de estas actividades pueden ser cubiertas por artistas que también realizan obras de teatro y/o son dueñxs del espacio. En cambio, en las salas de teatros oficiales y comerciales es más frecuente que esos roles sean asumidos por personas que se dedican a cumplir específicamente alguna de esas tareas.

En las salas del circuito independiente y comercial, lxs dueñxs de los espacios son figuras centrales porque son quienes deciden la forma que adopta el lugar, ya sea por la oferta artística, la estética, el cuidado y mantenimiento, así como las personas con las que trabajan. Por lo general, en el caso de salas independientes, lxs dueñxs de salas suelen ser personas que cuentan con alguna propiedad que adaptan a los requerimientos de una sala independiente y, en otros casos, alquilan una propiedad que acomodan para tal fin e intentan rentabilizar al máximo el espacio debido al costo que asumen con el alquiler (algunas formas de hacerlo son a partir de dictado de talleres de formación teatral, la creación de obras, entre otras).

Muchxs dueñxs de salas de teatros independientes están organizadxs en una red que recibe el nombre de Asociación Teatristas La Plata (ATEPLA). En el caso de las salas estatales, existe la figura de "directorx de sala" que son nombradxs por la gestión gubernamental de turno. Estas personas no siempre corresponden al mundo del teatro local. Ha sido frecuente, incluso, que no sean artistas quienes ocupen esos cargos. Mientras tanto, las salas de teatro comerciales suelen estar gestionadas por personas que pueden llegar a tener intereses por las producciones artísticas que se realizan, pero que también esperan que el espacio les garantice una rentabilidad económica acorde a lo invertido. Por lo general, suele haber una figura de dueñx o socixs que comparten y gestionan el espacio.

Dando por finalizada la descripción de los lugares de trabajo, nos parece relevante explorar los modos de producción en cada uno de los circuitos productivos en cuestión y las representaciones sociales que los sujetos construyen sobre ellos.

0.4. ¿Cómo hago una obra?

En La Plata existen distintos circuitos de producción teatrales17 en las que actuantes pueden desempeñar su actividad de manera profesional. Así, encontramos: 1- el comercial, que se realiza por productoras o empresas privadas y buscan un producto artístico exitoso en las lógicas actuales del mercado capitalista; 2- el oficial cuya particularidad es que depende del financiamiento estatal y sus políticas de gestión; y 3- el independiente, que se entiende a partir de su modo de producción autogestiva18. Aunque acordamos con la crítica de Mauro (2018) sobre la inexistencia de una independencia total de este último circuito (ya sea por recibir o gestionar en algunas oportunidades fondos públicos o privados), es cierto que, en la ciudad de La Plata, el término independiente acarrea un potencial sentimiento de pertenencia (del Mármol et al., 2017; Díaz, 2021). Es decir, existe una fuerte identificación y reivindicación a la categoría independiente. Como bandera de orgullo, muchxs teatristas se anuncian bajo esa terminología, reconociendo su potencia y su afecto al modo de producción. Por ese motivo, decidimos sostener el nombre independiente para referirnos al modo de producción alternativo por su condición de autogestivo. A continuación, en cada sección de este apartado desarrollamos con mayor especificidad las características de cada circuito y las significaciones que lxs artistas le atribuyen.

17 La conformación socio-histórica y las disputas en cada uno de ellos fueron abordadas en otros trabajos (Mannarino, 2010).

18 Se conoce la existencia de otros circuitos no profesionales como el teatro comunitario, entendido como un tipo de teatro barrial (no profesional) sustentado en la política de incluir a quien quiera participar (sin importar género, edad, formación ni ninguna otra variable) en la actividad artística. Sobre estos espacios, existen estudios previos como por ejemplo Fernández (2013). Estos grupos no siempre tienen un espacio físico que les pertenezca. Sin embargo, cuando un grupo de teatro comunitario logra conformar una sala, ésta se registra como sala de teatro independiente (un ejemplo es La Caterva, de City Bell).

0.4.1. Circuito independiente

En La Plata, la mayor parte de la producción teatral se concentra en el circuito de producción autogestiva, comúnmente denominada por lxs artistas como *independiente* (del Mármol, 2020). Según Rivarola (2022), los agrupamientos autogestivos pueden darse de distintas formas: por vínculos de amistad, por compartir espacios de entrenamiento, por convocatoria a un proyecto específico, entre otras. En el caso de la producción platense, del Mármol indica que es importante considerar los vínculos afectivos que se construyen en estos modos de producción teatral (del Mármol, 2020). Más allá de si se trata de un unipersonal o una obra en la que participan varixs actuantes, los elencos suelen conformarse como cooperativa teatral.

Rubens Bayardo (1992) realiza una descripción detallada de este modo de producción teatral autogestionada. Según el autor, desde sus inicios, se presentaron como grupos autoconvocados de trabajadorxs del arte y la cultura, con el fin de crear espacios de producción teatral transitorios y alternativos a la modalidad empresarial asalariada. Esto implicaba, por un lado, la posibilidad de experimentar formas artísticas innovadoras (y con esto, asumir mayores riesgos estéticos) y, por otro lado, un modo de trabajo particular, donde la remuneración depende del rendimiento del espectáculo. El ingreso *per cápita* percibido es estipulado por quienes forman parte de la cooperativa, valuando a los trabajos que se realizan y a las personas según la experiencia y legitimación en el campo artístico. Lxs inversorxs son miembrxs de la cooperativa y allegadxs que, además de colaborar económicamente, suelen cumplir múltiples funciones. Por eso se crean las *sociedades accidentales de trabajo* como un modo de registrar el trabajo cooperativo de teatristas en la Asociación Argentina de Actores (AAA), sindicato nacional de actuantes creado en 1919. Este tipo de producciones suponen la administración del trabajo por parte de los artistas para un proyecto particular (lo que implica un tiempo de duración determinada y la anticipación de un

fin concreto). Según el autor, los elementos fundamentales puestos en juego en los espectáculos teatrales son:

- *El capital:* Dinero y/o bienes invertidos para la realización de la obra de arte.
- *La sala*: Espacio en el que se presenta el espectáculo.
- *El trabajo*: de artistas, utilerxs, administrativxs, entre otrxs.

Así, al igual que sostiene Jiménez Draguicevic (2021), antes de empezar la producción de una obra de teatro se estima que es fundamental analizar y definir los objetivos y la factibilidad en función de los recursos materiales y temporales. Esto es, decidir qué es lo que se va a hacer, evaluar los recursos disponibles que hacen factible su realización y el tiempo disponible y requerido.

Las tareas que realizan lxs artistas suelen variar según el tipo de circuito de producción. En el caso de las producciones autogestivas, lxs actuantes suelen realizar múltiples tareas, ya que también son quienes gestionan los proyectos, realizan de manera parcial o total el vestuario y la escenografía, dirigen, promocionan la obra, administran la ganancia, entre otras (del Mármol, 2020; Díaz y Henry, 2020). En la siguiente cita de entrevista podemos ver las actividades que se realizan un día de función según la descripción de un actor:

> Se llega muchas horas antes, se limpia, se lava, se prepara, se ponen las cortinas, se plancha la ropa, se repasan los textos, se estira, se recibe al público, se hacen las luces y se actúa (2021- Actuante en circuito independiente y oficial. Periodista, comerciante y docente en espacios institucionalizados. 30 años).

De esta manera, vemos que la diversidad de tareas suele ir más allá de la actuación, considerando el tiempo de cada miembro del

elenco y la voluntad de cada unx (además de la legitimidad dentro del grupo que puede habilitar a algunxs a librarse de ciertas actividades). Las tareas múltiples suceden en simultáneo con su rol actoral y otras pueden rotar en función de distintos roles posibles de ocupar por lxs artistas, más allá de que su formación sea en actuación (por ejemplo, unx teatrista que en algunas obras actúa y en otras dirige u oficia en la técnica).

En cuanto a la contratación laboral en el teatro independiente, no existen contratos, sino más bien, acuerdos de palabra entre quienes hacen posible la producción artística. Por lo general, son lxs artistas quienes se autoconvocan entre amigxs y/o conocidxs para llevar a cabo un proyecto teatral (del Mármol, 2020).

> Primero, lo que tenés que hacer es ponerte de acuerdo en el proyecto. (...) En mi caso, siempre fue "che, ¿vamos a hacer esto?", así que el ¿qué hacer? ya estaba resuelto. ¿Con quiénes? también. Por ahí, después, pensás en invitar a algún otro compañero y los modos, pero, primero hacés coincidir horarios y encontrás un lugar. Eso siempre me parece que es lo más fundante, por lo menos de mis experiencias: lo que primero hay que resolver es si coincidimos en agenda y en qué lugar (2021- Actriz en circuito oficial e independiente. Empleada estatal en cultura. 54 años).

Es así como, tras ser producciones que se fundan por la propia motivación y voluntad de lxs artistas y se realizan entre personas que, por lo general, ya tienen preestablecido un vínculo, las relaciones que se entretejen en el proceso de producción suelen ser de confianza. De esta manera, lxs artistas asumen que una de las motivaciones más frecuentes a la hora de producir obras es, principalmente, el *deseo* (de experimentar artísticamente, así como de mostrarse actuando en un escenario). Incluso, vemos que la cuestión afectiva atribuida al sector

independiente se hace visible a partir de las caracterizaciones del teatro independiente que realizaron lxs encuestadxs:

Figura 1

Características del teatro independiente según actuantes de teatro del Gran La Plata, 2021



Fuente: Encuesta "Trabajo artístico de actuantes del Gran La Plata antes y durante la pandemia del Covid-19". Elaboración propia.

Tal como podemos observar, en sus respuestas predomina la asociación del circuito de producción con palabras como *esfuerzo*, *exploración y* el *amor*. También es llamativo que en términos cuantitativos son más lxs artistas que vinculan al teatro independiente con una idea de *militancia* que con la de *trabajo*. Esto último podría asociarse con algunos resabios de grupos pioneros como el Teatro del Pueblo en Buenos Aires o incluso su antecesor europeo Roman Rollain (1959). Como vemos a continuación, la asociación a la producción independiente como un estilo de teatro innovador y trasgresor está presente en las entrevistas realizadas:

> Me parece que la historia del teatro independiente en nuestra ciudad de La Plata está íntimamente vinculada a ciertas posiciones ideológico-políticas pre y post dictadura, como una ciudad muy protagonista de todo lo que fue ese tiempo tan feo. Y siento que la ciudad de La Plata, ya un poco menos, pero ha tenido muchísimos años de haber quedado muy apegada a un teatro independiente de resistencia. De absoluta resistencia ideológico-política (2022- Actor en circuito independiente, oficial y comercial. Director y productor de teatro. Docente en espacios no institucionalizados. 44 años).

Al mismo tiempo que se sostiene esta asociación, actuantes han estado planteando inquietudes que surgen tras su experiencia trabajando en teatro platense. Esto se ve en sus preocupaciones por pensar a su actividad actoral dentro del circuito independiente ya que, aunque muchos casos expresan sentimientos pasionales depositados en su ejercicio, también mencionan lo difícil que resulta no poder percibir ingresos económicos suficientes para dedicarle más tiempo. Esto se hace notable en las palabras de una joven actriz:

> Siento que trabajando en teatro independiente es mucho el trabajo que se le dedica. Es mucho el tiempo de nuestra vida que le dedicamos a la producción de una obra. Desde los ensayos, desde ponernos a buscar el vestuario por todos lados, desde ponernos a armar las estrategias de prensa, de cómo difundir la obra, armar la identidad visual de la obra. Son un montón de aristas que tenés que estar atento y atenta y que contemplar y trabajar para eso. Después, en función del tiempo y lo que uno gana de dinero si lo hablamos en esos términos, está muy mal retribuido. Eso es lo que siento. Que trabajamos mucho, mucho cuerpo y mucho pulmón de trabajo para después *no*

> *poder vivir de esto*. Como que después tenemos que salir a trabajar de otra cosa para tener plata para comer, para pagar el alquiler, para lo que queramos (2022- Actriz en circuito independiente y oficial. Empleada administrativa en escuela privada. 27 años).

En esta cita de entrevista, cuando destacamos *no poder vivir del teatro*, queremos resaltar la relación que la actriz tiene con la actuación en términos laborales como medio de vida. Si bien se trata de una actriz con mucha actividad en la producción teatral local, se plantea la dificultad de poder vivir de eso. De esta manera, encontramos que el tiempo de exploración de la producción independiente, se ve también supeditado a los tiempos disponibles con que cuentan lxs artistas luego de aquellas actividades que les garantizan la subsistencia económica. Esto supone considerar que la mayor parte de lxs actuantes de teatro independiente platense se encuentran trabajando en condiciones de *multiactividad (*Guadarrama Olivera, 2014), sin contrataciones registradas en los teatros y con nula o escasa retribución económica.

Algunas de estas cuestiones nos ayudan a entender que el trabajo artístico en general y en teatro independiente en La Plata en particular, es concebido como *precario*. Sin embargo, sigue también siendo el espacio que abre más cantidad de puertas para poder trabajar en la producción artística y, además, lo hace con cierto margen de libertad, ya que sus producciones no dependen de ninguna figura contractual que intervenga en las decisiones estéticas u organizativas. En palabras de un entrevistado, los tiempos indeterminados de producción pueden ser comprendidos como libertad en la producción del circuito independiente:

> Lo que tiene el teatro independiente es una mayor libertad, en el sentido de que no tenés que responder a un subsidio, no tenés que responder a un productor que te pone una fecha de estreno, que te pone determinados condiciona-

> mientos. Entonces, trabajás con una mayor libertad. Eso también hace que a veces los proyectos naufraguen porque se trabaja básicamente con mucha voluntad. No hay condiciones de contratación, cada uno pone lo que puede de su parte, en algunos casos podés llegar a conseguir algún subsidio que te permita, por ejemplo, pagar la escenografía, pero, si tenés que usar horas de ensayo, se dividen el gasto entre las personas que son del elenco (2021- Actor en circuito independiente y oficial. Actor en el sector audiovisual. Periodista. 48 años).

Rivarola (2024) toma distancia de esta perspectiva planteando que existe un problema en conformarse con trabajar al margen de las contrataciones legales, dado que, en la mayoría de los casos, excluye muchas responsabilidades y derechos en términos laborales. Es decir, la libertad con que es comprendida gran parte de la producción independiente también difumina los derechos y las responsabilidades laborales en términos productivos. En otras palabras, por más libre que se sienta, el tiempo dedicado a la elaboración de una obra de teatro es tiempo de trabajo en tanto que aquello que se produce es luego consumido en el mercado artístico, más allá de su alcance.

Podemos concluir en que el circuito de producción teatral independiente supone gran apreciación por parte de sus miembros, ya que se reconoce la libertad de producción mediada por el deseo y la experimentación, al mismo tiempo que presenta condiciones laborales de extrema precariedad. Tanto es así que, en muchos casos, ni siquiera se asocia a aquello que se produce en este circuito como trabajo. Se plantea así una relación tensa entre el amor que sienten al producir obras de teatro en este circuito con personas que suelen ser de su entorno cercano, junto con la idea de militancia artística en términos políticos y creativos y las condiciones laborales de hiper-precariedad en las que ejercen. A continuación, veremos lo que sucede en el circuito de producción oficial.

0.4.2. Circuito oficial

Aunque es importante tener en cuenta los objetivos de las producciones para comprender estos diversos modos de producción, Rivarola (2022) también da cuenta de las hibridaciones que existen entre los distintos circuitos productivos. A partir de un análisis sobre políticas culturales aplicadas desde el Instituto Nacional del Teatro (INT) y los modos de producción teatral en Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA), la autora observa que, en lugar de propiciar mejores condiciones de trabajo a partir de producciones propias, el Estado como agente subsidiario suele financiar obras producidas en el circuito autogestivo. En el caso de La Plata, vemos que el Estado (en sus tres niveles, tanto nacional, provincial como municipal) adopta la misma política al financiar, mediante concursos y festivales, obras ya realizadas en el circuito alternativo. Solamente en los casos de becas y subsidios de producción el Estado puede financiar obras que todavía no se han realizado, pero el inconveniente es que en estos casos rara vez se contemplan honorarios de actuantes como un costo de producción a rendir luego para la aprobación del financiamiento (Díaz, 2022).

En el circuito oficial platense, las tareas a realizar dependen del espacio en concreto. En el caso de salas como el Teatro de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires, Teatro Argentino Centro Provincial de las Artes y el Teatro Municipal Coliseo Podestá, lxs actuantes trabajan fundamentalmente en su rol actoral, ya que, en mayor o menor medida, las salas cuentan con el equipo técnico necesario para garantizar el resto de las tareas. Sin embargo, en otras salas oficiales más pequeñas, como las del Pasaje Dardo Rocha y de la República de los Niños (ambas con dependencia municipal), lxs artistas realizan múltiples tareas de un modo similar al independiente, tal como lo vemos en la siguiente cita:

> El maquillaje lo hacíamos nosotros. La técnica, obviamente nosotros no la hacíamos porque estábamos en escena,

> pero la hacía una chica y, si no podía, veíamos de poner a otra persona. Yo iba en mi auto y cargaba un montón de cosas. El armado lo hacíamos entre todos. Repartíamos, nos poníamos el vestuario y salíamos por la Repu[19] a volantear. Más allá de ser teatro oficial, compartíamos y hacíamos un montón de cosas todas. El telón que necesitábamos para la pantalla, conseguimos la escalera y lo colgábamos nosotros (2022- Actor en el circuito independiente y oficial. Empleado en el Poder Judicial. 37 años).

Al momento de pensar en el circuito de teatro oficial, lxs artistas no tienen una única opinión, ya que varía en función de los distintos espacios de salas oficiales en las que han actuado y las gestiones gubernamentales de turno. El Teatro Municipal Coliseo Podestá, por ejemplo, es un teatro que en las entrevistas fue aludido como un espacio de mucho deseo y, al mismo tiempo, resentimiento, ya que, si bien cuenta con una infraestructura admirable para muchxs artistas, no siempre ha incluido producciones locales. Un actor nos comentó que hace unos años gestionó una obra en el Coliseo Podestá, pero le advirtieron que la presentación debía ser *ad honorem* porque no iban a cobrar entrada a lxs espectadorxs (se trataba de niñxs que asisten a comedores y espacios comunitarios). El artista expresaba que, de acuerdo con la gratuidad de la entrada al público, lxs actuantes eran las únicas personas que trabajaban sin cobrar en esa función (ya que boleterxs, acomodadorxs, técnicxs, entre otrxs, cobran como empleadxs del teatro). Por su parte, otras salas suelen mostrar deficiencias de infraestructura y/o de gestión (por ejemplo, ensayos que han tenido que suspenderse por falta de luz o problemas técnicos que no han podido resolver en la realización de proyectos teatrales). En este sentido, una actriz comenta que:

19 Se refiere a la República de los niños, que también suele nombrarse País de los niños.

> También me pasa que hay muchas cosas que, en la teoría están buenísimas y es ideal el trabajo en teatro oficial, pero después hay muchas cosas que no funcionan, hay baches por todos lados, hay mucha desidia, entonces eso también genera impotencia. Ves cómo está el vacío en áreas donde tendría que estar súper activo y dándole trabajo a un montón de personas y motorizando la máquina cultural y teatral de la provincia y no está sucediendo. Es medio desastroso. Entonces es como que todo tiene sus "lados B". (...) Un día no había luz, entonces no podíamos ensayar. Un día no había un proyector, casi que no pudimos hacer una función (2022- Actriz en circuito independiente y oficial. Empleada administrativa en escuela privada. 27 años).

De esta manera, aunque son importantes las posibilidades de participación en los teatros oficiales, esto no garantiza necesariamente mejores condiciones de trabajo. El hecho de que las salas estén condicionadas por las distintas gestiones gubernamentales y la impronta que da cada una de ellas, abre puertas a observar distintas formas en que esos espacios funcionan y se mantienen.

La situación contractual en las salas de teatro oficiales tampoco es idéntica en todos los casos. En primer lugar, como ya dijimos, porque el Estado puede contratar actuantes para producciones teatrales locales (en donde se contempla todo el tiempo de trabajo destinado a la producción, incluidos los ensayos) o para realizar funciones de obras producidas en el circuito independiente (en este caso, se contrata a lxs artistas para realizar funciones de la obra ya producida). En el primer caso, son contrataciones que denominamos *endógenas,* ya que se realizan al interior del mismo circuito. En contraposición, las segundas son contrataciones *exógenas,* ya que su producción de origen es externa a la entidad contractual. Estas últimas, por lo general, atraviesan un proceso previo de selección a partir de convocatorias a festivales (como el premio a la Comedia Municipal), concursos (por

ejemplo, aquellos que se realizan para cubrir la oferta en períodos de alta demanda, como en vacaciones de invierno) y/o becas/subsidios (como los que otorgan entidades como el Fondo Nacional de las Artes -FNA-, el Instituto Nacional de Teatro -INT- y el Consejo Provincial de Teatro Independiente -CPTI-). En estos casos, lxs artistas inscriben sus proyectos y los seleccionados son premiados con la posibilidad de actuar en salas oficiales a cambio de una retribución económica (que no es igual en todos los espacios). Algunos grupos no ganadores pueden recibir "menciones" es decir, reconocimientos que colaboran en la publicidad de la obra. Con respecto a este tema, un actor explica:

> Los que integramos ese subsidio disponemos del dinero y se rinden los gastos a través de facturas a la entidad que te subsidió. Luego, cuando uno es contratado, hay dos modalidades: uno es estar registrado en Actores (yo estoy registrado en Actores), entonces Actores se encarga de todo y uno recibe el sueldo que pasa por todo un circuito. Obviamente que, del sueldo convenido, Actores se queda con una parte y, luego, te deposita ese dinero. Por otro lado, yo ahora ya no recuerdo, creo que es en el Argentino y en el Cervantes[20] que lo que hemos tenido que hacer es tener un monotributo[21]. (...)No conviene sacar un monotributo únicamente por eso. Aunque le podés dar de baja (2021-

20 Se refiere al Teatro Argentino Centro Provincial de las Artes, ubicado en La Plata y al único teatro con entidad nacional en el país, el Teatro Nacional Cervantes, ubicado en CABA.

21 El monotributo es el modo en que la Administración Federal de Ingresos Públicos (AFIP, hoy ARCA) ofrece a los/as trabajadores/as autónomos para registrarse como tales y garantizar el cumplimiento de sus derechos y obligaciones laborales. En la página oficial figura de la siguiente manera: "El monotributo unifica el componente impositivo -IVA y Ganancias- y el componente previsional -aportes jubilatorios y obra social- en una única cuota mensual, haciendo más simple y ágil cumplir con tus obligaciones. Se deben cumplir con determinados valores de parámetros como facturación anual, superficie de locales, energía eléctrica consumida y el monto de alquiler del local/es".

Actor en circuito independiente y oficial. Investigador en Conicet y docente en espacios institucionalizados. 52 años).

La modalidad más frecuente de llevar a cabo obras de teatro en estos espacios es *exógena* a partir de subsidios y concursos, ya que las producciones generadas desde las mismas salas oficiales (*endógenas*) han sido pocas: solo algunas del Teatro de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires, del Teatro Argentino Centro Provincial de las Artes y del Teatro Municipal Coliseo Podestá (estas fueron únicamente durante el 2019, debido a que en los años 2020 y 2021 no hubo ninguna producción en los teatros oficiales de la ciudad, en el marco de la pandemia por Covid-19). Además, en lo que respecta a las contrataciones, algunxs artistas mencionan haber firmado contratos con relación de dependencia, mientras otrxs han trabajado de forma no registrada (es decir, sin declarar ningún tipo de relación laboral entre la figura empleadora y lxs trabajadorxs). Otrxs, en cambio, firman acuerdos de trabajo en donde ellxs facturan por monotributo la remuneración recibida. La mayoría de las veces, eso se tramita mediante un monotributo con el que ya cuenta el elenco (ya sea por la cooperativa o porque alguno de sus miembrxs tiene el suyo por otros trabajos). Con respecto a esto último, Rivarola (2024) señala una contradicción tributaria: la forma de registrar y facturar el trabajo por monotributo en la Administración Federal de Ingresos Públicos (AFIP, actual ARCA) es a partir de la figura de actividad comercial de un servicio. Sin embargo, lejos de ser una actividad comercial, la contratación de actuantes en las obras de teatro presentadas en salas oficiales es percibida como transferencias eventuales del Estado por la presentación de obras.

Aun así, el circuito oficial sigue siendo un lugar aspiracional para muchxs artistas, en parte, porque el reconocimiento de premiaciones en concursos y festivales funciona como un sello de legitimación al interior del campo teatral (del Mármol y Basanta, 2020; Salas, 2017). Esto último cobra sentido como *capital simbólico* que ayuda a mejo-

rar el posicionamiento de lxs agentes en el campo artístico y que, en consecuencia, también puede devenir, *a posteriori*, en acumulación de capital económico (Bourdieu, 2010). De esta manera, parece que la búsqueda de capital económico no resulta contradictoria a la de capital simbólico.

> El concurso no es solamente el papelito que dice que ganaste la Comedia. Es saber que ganaste 20 funciones pagas, que en los tiempos que corren no es poca cosa. O que pudiste girar con tu obra y llevarla a un nacional o municipal, ir subiendo de escala y hacer que tu obra se vea (2021- Actriz en circuito oficial e independiente. Repartidora de libros de biblioteca. 43 años).

Por otra parte, la falta de contrataciones comerciales y las dificultades económicas que presenta el circuito de producción autogestiva, también permiten comprender la demanda de lxs artistas por participar en convocatorias de concursos, festivales, becas, subsidios y proyectos promovidos por el Estado. Una entrevistada, refiriéndose a la remuneración estatal por una producción artística, afirma que

> Es el único ingreso que un actor o una actriz ve en su vida. Porque ese subsidio que por ahí se gana, permite que uno haga la obra y que reciba algo económico a cambio del trabajo. Pero bueno, es muy poco también. Muchos años sí, hubo más ayudas e incentivos. Ahora está difícil (2021- Actriz en circuito independiente. Docente de teatro en espacios institucionalizados y no institucionalizados. 33 años).

Esto que puede ser percibido como un incentivo para quienes nunca han recibido ingresos por actuar o buscan construir legitimidad a partir del reconocimiento de espacios institucionalizados, es poco valioso para las personas que en sus trayectorias han tenido ex-

periencia de ganar concursos, festivales, becas y/o subsidios y cuentan con reconocimiento social dentro del campo. De esta manera, un actor y director de teatro nos informa que

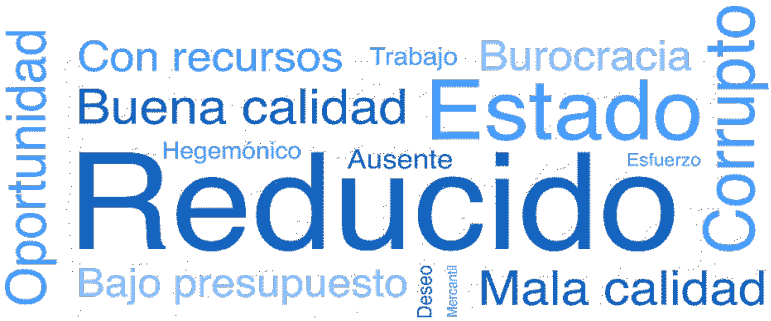
> Nadie accede a esos subsidios con la idea de vivir del teatro. Es un aporte más, relativamente pequeño, diría yo, en el marco de una producción. Al punto tal que muchos desestimamos, es decir, hay subsidios a los cuales nosotros ni nos presentamos. Porque no es significativo, porque el esfuerzo que implica llenar las planillas, rendirlo… No es que no compense el monto que recibís, pero casi (2021. Actor del circuito independiente y oficial. Director de teatro, dueño de sala y docente en espacios institucionalizados y no institucionalizados. 47 años).

Más allá de las distintas percepciones de los sujetos y la flexibilización de las contrataciones laborales, la presencia estatal mediante aportes económicos permite que lxs actuantes cuenten con algún tipo de ganancia a partir de su trabajo, o al menos, reduce o compensa lo invertido.

Actualmente, existen debates sobre cómo acceder a esos espacios que, al mismo tiempo que son más legitimados y también sospechan de sus procesos de selección. Esto es algo que observamos en las palabras con las que actuantes caracterizaron a este circuito en la encuesta realizada, vemos lo siguiente:

Figura 2

Características del teatro oficial según actuantes de teatro del Gran La Plata, 2021



Fuente: Encuesta "Trabajo artístico de actuantes del Gran La Plata antes y durante la pandemia del Covid-19". Elaboración propia.

La mayoría señala que el circuito es *reducido* (en otras palabras, que participan pocxs artistas) y su selección está mediada por actos de *corrupción*. En relación con esto, durante las entrevistas, algunxs artistas mencionaron la implicancia que tienen, para bien o para mal, ciertos nombres y recorridos en las premiaciones por parte del Estado. Aun así, dijimos que la participación en obras de teatro presentadas en salas oficiales es también una garantía de cierta legitimidad artística, lo cual explica que lo anterior conviva con palabras como *oportunidad* y *recursos*:

> Eso te da prestigio, te da nombre y si trabajás en el San Martín o en el Cervantes[22] vas a ser mucho mejor artista. Hay esta ideología del Estado y lo que pone como agenda política o lo que muestra es lo que sirve o lo que está bien o lo políticamente correcto. Si uno ve algo en el teatro oficial es porque es lo que está bien (2021- Actor en circuito

22 Son dos teatros oficiales reconocidos de Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA).

> independiente y oficial. Actor en el sector audiovisual. Estudiante del profesorado de teatro. 20 años).

De esta manera, vemos que las salas de teatro oficiales también aparecen como un lugar de poder en tanto contribuyen a la legitimidad por dentro y fuera de otros circuitos. Este poder institucional que legitima unas obras frente a otras puede ser juzgado en conversaciones cotidianas entre artistas por tener criterios de selección poco claros. Así lo comentaba un actor en su percepción como director de una sala oficial con dependencia municipal unos años antes y durante la pandemia:

> ¿Qué pasa con un secretario de cultura? Actualmente es un contador[23] ¿Cómo puede ser que las decisiones de lo que suceda en un teatro municipal dependan de la mirada de un contador? Que está todo bien, podés ser un contador y ser un gran teatrero, pero no es el caso y él lo sabe. Entonces, actualmente el teatro depende de la secretaría general[24], de un tipo que viene del palo de la política. El Coliseo Podestá tiene un presupuesto propio al cual yo nunca pude acceder durante toda mi gestión (2022- Actor en circuito independiente, oficial y comercial. Director y productor de teatro. Docente en espacios no institucionalizados. 44 años).

Reiteradas veces, en entrevistas, aparecen reclamos sobre un desinterés en las políticas aplicadas al sector cultural por parte de entidades estatales, lo que resulta en cierta disconformidad a la hora

23 Está hablando de la segunda gestión municipal a cargo del intendente Julio Garro. Se trata del Secretario de Cultura y Educación, Martiniano Ferrer Picado.

24 Esto fue una modificación institucional que se realizó durante la pandemia. En ese contexto, los/as artistas advirtieron que ese cambio reduce el financiamiento a las producciones culturales. Por lo tanto, hubo menos presupuesto destinado a las producciones culturales.

de pensar el trabajo en esos espacios. Sin embargo, por lo general, las salas de teatro oficial se ven como una oportunidad laboral de interés. Siguen siendo lugares a los que varixs aspiran para adquirir mayor legitimidad al interior del campo. A continuación, presentamos algunas líneas para pensar lo que se imaginan o creen acerca de las condiciones de trabajo en el circuito comercial (ya sea por la experiencia en salas comerciales de otras localidades, así como por convenciones artísticas).

0.4.3. Circuito comercial

En esta parte presentamos algunos aspectos relacionados a unas pocas experiencias de trabajar en el circuito comercial fuera de la ciudad y algunas convenciones sobre lo que se asume del circuito, ya que ningunx de nuestrxs interlocutorxs ha trabajado en producciones comerciales de la ciudad de La Plata. Según comenta un actor que trabajó en salas comerciales de Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA), en el circuito comercial, lxs actuantes se dedican, en la mayoría de los casos, únicamente a actuar, por lo cual, todo su cuerpo y mente están concentrados en esa tarea específica:

> Producción comercial es cuando hay alguien que se instala o que se define dentro de un colectivo como productor, invierte un dinero, contrata actores, les paga un sueldo, realiza la producción integral (escenografía, vestuario, publicidad), contrata la sala y arranca el espectáculo. Eso es una producción comercial. Es decir, cuando el laburo que se hace se lo piensa para su comercialización (2022- Actor en circuito independiente, oficial y comercial. Director y productor de teatro. Docente en espacios no institucionalizados. 44 años).

Esto implica una mayor claridad en la división del trabajo y mayor control sobre los tiempos invertidos en la producción (vinculando a estos últimos con las inversiones y las ganancias económicas en juego).

En cuanto a la contratación, como dijimos antes, las salas comerciales de La Plata no suelen contratar a actuantes locales que ya participan en obras de teatro realizadas en el circuito autogestivo, porque no ofrecen esos espectáculos en su cartelera. De cualquier forma, en caso de contratar o producir alguna obra con artistas locales, se supone que tendrían que cumplir con la normativa de la ley 27.203 ya que, de no hacerlo, la AAA podría sancionar con una multa. Específicamente en la ley se indica lo siguiente:

> (...) El incumplimiento de la obligación de presentar el instrumento contractual hará pasible al contratante del pago de una multa que será determinada y recaudada por la autoridad de aplicación de la presente ley, y que en ningún supuesto podrá superar el monto total del contrato (Ley 27.203, artículo N° 7).

Entonces, existe la posibilidad legal de reclamar la contratación en caso de que la figura contratante se niegue a hacerlo. Sin embargo, a pesar de relacionar al circuito comercial con una mayor formalidad en las normas contractuales, al indagar las palabras que adjudicaron actuantes, encontramos respuestas llamativas:

Figura 3

Características del teatro comercial según actuantes de teatro del Gran La Plata, 2021



Fuente: Encuesta "Trabajo artístico de actuantes del Gran La Plata antes y durante la pandemia del Covid-19". Elaboración propia.

En la figura podemos observar que la mayoría de las personas encuestadas asocia al teatro comercial con lo *mercantil*, o incluso como un producto de *fácil* realización y *vacío* de contenido. Es llamativo el consenso a elegir ese tipo de características ya que ningunx de lxs encuestadxs ha trabajado actuando en salas de teatro comercial local ni han formado parte de sus producciones en la ciudad de La Plata. De esta manera, vemos que pueden configurarse convenciones (Becker, 2008) que desprestigian las producciones del circuito comercial. Esa convención que degrada un circuito que, en verdad, es poco conocido por los sujetos, dialoga con la perspectiva desarrollada por Bourdieu (1990, 2010) al mencionar que en el campo artístico existen dos subcampos: el *gran campo de producción* y el *campo de producción restringida*. De esta manera, los capitales económicos que se ponen en juego en el *gran campo de producción* artística pierden valor en *el campo de producción restringida*. Es así como las obras de arte exi-

tosas para el primero son consideradas *arte burgués* y, por lo tanto, *no arte*, según los valores simbólicos que se ponen en juego en el segundo (donde el éxito no se mide por una cuestión comercial, sino por valores simbólicos obtenidos por el reconocimiento entre pares). Esto puede verse también en las propias palabras de lxs entrevistadxs:

> Creo que el teatro comercial es lo que sirve al sistema. Hay como una preponderancia al realismo, de lo que se entiende, de lo que es factible para el entendimiento del espectador. Y como todo objeto artístico está ideado para un espectador ideal. Y el espectador ideal del teatro comercial, yo no sé si va a pensar mucho (2021- Actor en circuito independiente y oficial. Actor en el sector audiovisual. Estudiante del profesorado de teatro. 20 años).

Por más de que, como dijimos antes, los límites que distinguen concretamente a los circuitos de producción teatral son difusos, existen algunas valoraciones con las que lxs artistas definen a cada uno de ellos. En este sentido, el teatro comercial aparece como un circuito que presenta obras de arte rentables, pero poco valoradas en términos estéticos. Por lo general, se las asocia a producciones de baja calidad artística, según los *principios de jerarquización autónoma* del *subcampo de producción restringida* (Bourdieu, 2010). Se ven como obras pasajeras, que funcionan como entretenimiento fugaz, pero poco innovan o habilitan instancias de reflexión. No obstante, algunxs actuantes han participado del circuito comercial (principalmente en Ciudad Autónoma de Buenos Aires) y destacan que es una oportunidad laboral más, que cuenta con ciertos recursos económicos y materiales que permiten descomprimir las tareas de lxs artistas.

0.5. En síntesis…

En este capítulo realizamos una presentación del mundo de teatro platense. Para una comprensión más clara, inicialmente, repasamos algunos aportes teóricos claves para entender el trabajo artístico. Recuperamos contribuciones del interaccionismo simbólico que explica el trabajo de forma colectiva y cooperativa mediada por convenciones que nos permitieron, luego, comprender la construcción de determinado sentido común en el mundo artístico. Luego, sintetizamos conceptos claves de la teoría bourdiana para comprender la tensión que opera entre arte y economía en el marco de estudios sobre trabajo artístico. Es decir, a diferencia de otros campos dentro del gran campo social, vemos que las reglas del arte comprenden una construcción de valor distinta basada en el concepto de *mundo económico al revés*. Si bien comprendemos que esta teoría no es lo suficientemente sólida para resolver el problema abordado en nuestro estudio, creemos que en las representaciones sociales de los sujetos operan algunos resabios de esa tensión propuesta por el autor. Aun así, para completar esta idea son centrales algunos aportes sobre el trabajo artístico que nos abren preguntas para pensar más allá de la precariedad laboral.

Luego de dar cuenta del recorrido teórico, nos acercamos a conceptualizar algunas palabras que, aunque conocidas, no siempre aparecen definidas por completo. En ese sentido, pensamos en la obra de arte como acontecimiento en un contexto determinado y a los distintos roles intervinientes (sean o no artísticos). Al finalizar con las definiciones, compartimos algunas significaciones que lxs artistas entrevistadxs atribuyen a su rol actoral. Después, mencionamos los espacios físicos en los que trabajan y sus características. Finalmente, hablamos de los circuitos de producción en los que llevan a cabo obras de teatro. Para eso, consideramos las distinciones en los modos de contratación, distribución de roles y caracterizaciones. Una vez desarrollado el panorama general sobre lo que implica actuar en teatro, vamos a pasar al siguiente capítulo para dar

cuenta de las condiciones del trabajo actoral considerando aspectos objetivos y subjetivos hallados en nuestro estudio.

CAPÍTULO 1

El recorrido

Como ya dijimos, existen vastas investigaciones que han presentado, casi a modo de denuncia, las situaciones de extrema precariedad que caracterizan el trabajo artístico en general y en teatro en particular. En diálogo con ellas, muchxs artistas agrupadxs han denunciado esas condiciones de trabajo, sobre todo en tiempos de pandemia por Covid-19, cuando la preocupación por las precarias condiciones del trabajo artístico fue tema de agenda para muchos medios de comunicación. Ahora bien, la visibilización de precariedad laboral convive con un supuesto socialmente aceptado que asume que lxs artistas son personas sin problemas económicos por pertenecer a estratos sociales más altos de la sociedad. Es decir, el estereotipo de artista se asocia a una persona con facilidades económicas que puede darse el lujo de producir y consumir obras de arte con frecuencia en sus vidas. La incompatibilidad de ambas perspectivas nos obliga a dar cuenta de las condiciones de trabajo en que ejerce la población en cuestión.

Debido a que no existen datos certeros sobre la población total, como ya dijimos, podemos hablar sobre las personas que respondieron la encuesta y con quienes dialogamos en el marco de entrevistas y observaciones. Aun así, tal como fue justificado, la no representatividad de la muestra no descarta lo significativo del resultado alcanzado. A partir de los datos construidos, entonces, vamos a analizar distintas dimensiones que constituyen las condiciones de trabajo de actuantes de teatro platense. Recuperando las características de las

salas de teatro y los circuitos productivos que desarrollamos en el capítulo anterior, en el primer apartado de este capítulo, analizamos las distintas *formas de habitar* las salas de cada uno de esos espacios a partir de las significaciones que construyen los sujetos en cuestión. Después, indagamos la relación entre arte y economía a partir de la percepción de ingresos y situaciones de multiactividad. Finalmente, en el último apartado, abordamos situaciones de violencia física y simbólica al interior de los espacios de trabajo.

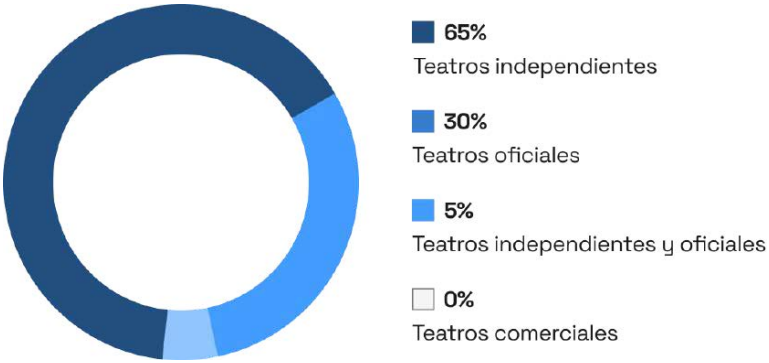
1.1. Las tablas[25]

Tal como dijimos, entre los espacios físicos de actuación donde se producen y presentan obras de teatro, en La Plata encontramos distintas salas con dependencias estatales (municipales y provinciales), comerciales e independientes[26]. También dijimos que es importante distinguir entre los circuitos de producción y los espacios físicos de circulación y consumo (las salas), debido a que no siempre coinciden las dependencias. Es decir, muchas veces sucede que, por ejemplo, obras creadas en el circuito de producción independiente pueden presentarse tanto en salas de teatro independientes como en salas de teatros oficiales y/o comerciales. Parte de esta hibridez entre sectores (el oficial, el comercial y el independiente) permite comprender el modo en que se produce teatro en el Gran La Plata. Aun así, los antecedentes teóricos consultados sostienen que la mayor parte de lxs actuantes de teatro platense producen obras en el circuito autogestivo. Para rectificar el dato, consultamos a lxs encuestadxs en qué salas producen obras de teatro, considerando la distinción mencionada.

25 Modo coloquial de referirse a los espacios escenificados para realizar obras de teatro.
26 La particularidad de las salas y los circuitos productivos será desarrollada en el siguiente capítulo.

Gráfico 1

Salas de teatro de La Plata en las que han actuado (2019)



Fuente: Encuesta "Trabajo artístico de actuantes del Gran La Plata antes y durante la pandemia del Covid-19". Elaboración propia[27].

En el gráfico, vemos que la mayor parte de lxs encuestadxs han trabajado en obras de teatro presentadas principalmente en espacios independientes. Este resultado era predecible considerando lo hallado en publicaciones previas (del Mármol, 2020) y que existen más cantidad de salas de teatro independiente respecto a las otras. Además, si miramos la base de datos que construimos sobre obras de teatro (y sus respectivxs actuantes) realizadas en salas registradas por el Instituto Nacional del Teatro (INT) entre septiembre y noviembre del 2019 en La Plata[28], vemos que se presentaron nueve obras de teatro en salas oficiales con artistas locales y ninguna en salas comerciales. Es decir, a partir de la revisión de las carteleras de los teatros durante ese período, en la oferta de las salas comerciales no había ninguna obra de teatro producida por artistas locales. Esto no significa que las

27 Para construir este dato, tuvimos en cuenta que lxs encuestadxs pueden haber trabajado en más de una sala de teatro, por lo cual, las respuestas fueron de opciones múltiples.

28 El detalle de la construcción de la base de datos fue precisado en la Introducción.

salas de teatro comerciales excluyan artistas platenses en cartelera, sino que, según vimos, priorizan presentaciones que no son teatrales como conciertos de música y *shows* de *stand-up*[29].

En un estudio sobre la categoría *independiente* en el trabajo de músicxs, bailarinxs y actuantes, del Mármol *et al.* (2017) sostienen que su participación en ese circuito se acompaña de una valoración y fuerte sentido de pertenencia al sector independiente. Aun así, en otros estudios como Díaz y Henry (2020) vimos que, para algunas personas, la producción de obras de teatro en salas independientes y de forma autogestiva suele darse por ser la manera más cercana y accesible de presentar una obra de teatro. Para participar en producciones y salas independientes no se requieren instancias evaluativas que antecedan, ni producciones presentadas de forma escrita ni audiovisual como sí suele requerirse para actuar en salas de otros circuitos. Tales son las posibilidades de producción que habilita el circuito independiente, que hay grupos que se ocupan de conseguir una sala de teatro propia (autogestiva, poniendo a disposición un espacio particular o alquilando uno y adaptándolo a los requisitos mínimos de salas de teatro) para facilitar y aprovechar en mayor medida las producciones propias.

Por más que veamos una concentración en la participación de salas de teatro independiente, esto no quita la inclinación de algunxs artistas en participar en otros espacios, por ejemplo, los teatros oficiales. Esto es evidente con la participación en las convocatorias de concursos y festivales financiados por distintas entidades estatales y sus demandas por mayor inversión a la producción cultural. Incluso, en eventos asamblearios como el primer encuentro de Trabajadorxs de la cultura con el Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires el lunes 18 de abril del 2022, que tuvo lugar en el centro cultural Casa Unclan, hubo una expresión de un actor (que coincide con comen-

29 Aunque no encontremos entre lxs encuestadxs personas que hayan actuado en salas comerciales de la ciudad de La Plata, se incluye dentro del análisis al sector comercial porque cuenta con espacios físicos en la ciudad que podrían ser fuente de trabajo de alguno de estxs artistas.

tarios frecuentes en el rubro) sobre el deseo de alcanzar a ser, algún día, un trabajador del Estado dedicado actividades artísticas, en otras palabras, un artista con contrato estable estatal. Sumado a esto, varixs artistas plantean la necesidad de revisar los subsidios otorgados a partir de políticas públicas culturales porque los montos son insuficientes, eventuales y suelen cobrarse con mucha posterioridad.

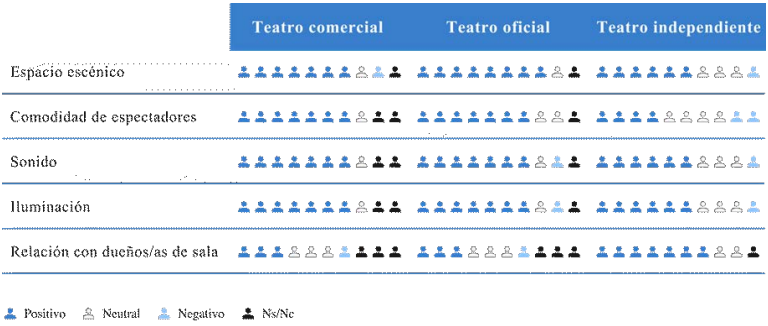
> Los subsidios actúan como mantención de un *status quo* de la miseria. Es decir, cada grupo recibe un subsidio bajísimo que no sirve, centralmente, para casi nada. Quiero decir, no paga las horas de ensayo de cada uno de los artistas. Si vos calculás... vos tomá un subsidio, tomá el mayor subsidio del INT a obra y dividilo por la cantidad de horas de ensayo y por la cantidad de participantes del elenco (suponiendo que ese subsidio fuera entero a repartirse en honorarios en el grupo). Vas a ver que lo que se paga la hora de trabajo es una miseria (2021- Actor del circuito independiente y oficial. Director de teatro, dueño de sala y docente en espacios institucionalizados y no institucionalizados. 47 años).

Lo anterior implica considerar los vínculos de la producción artística teatral con el mercado económico y laboral de la contemporaneidad, así como con el Estado en tanto agente contractual y regulador.

A partir de la encuesta realizada en el marco de esta investigación, solicitamos a lxs artistas que califiquen algunos aspectos sobre las condiciones de las salas de teatro de los tres circuitos productivos. Con sus respuestas, observamos aspectos llamativos en las valoraciones atribuidas. Tal como podemos ver en el siguiente gráfico, en términos generales, hay mayor valoración positiva en las salas de teatro oficiales respecto a las comerciales y aún más respecto a las independientes.

Tabla 2

Caracterización de las salas de teatro según circuitos productivos (2021)



Fuente: Encuesta "Trabajo artístico de actuantes del Gran La Plata antes y durante la pandemia del Covid-19". Elaboración propia.

De lo anterior, podemos destacar varias cuestiones. Por un lado, vemos una tendencia a valorar mejor las condiciones de los teatros oficiales respecto a los otros. Sin embargo, en términos generales, todos los espacios alcanzan una valoración positiva de más de la media, exceptuando el caso de las comodidades de lxs espectadorxs. Ahí, vemos que la valoración positiva de los teatros independientes disminuye de forma significativa. Por otro lado, la categoría "No sabe/No contesta" (Ns/Nc) es mayor en teatro comercial. Eso indica cierto desconocimiento de las salas de ese circuito, lo cual cobra sentido considerando que ningunx de lxs encuestadxs ha trabajado actuando en salas de teatro comercial en la ciudad.

Ahora bien, en el gráfico podemos ver que la tendencia se altera inversamente en la última característica que es la de la relación con lxs dueñxs de sala. Allí, encontramos que la mayoría de lxs trabajadorxs de la actuación destacan la cercanía que cuentan con lxs dueñxs de salas independientes, a diferencia de lo que ocurre con

las salas de teatro oficiales y comerciales. De esta manera, podemos ver que la cercanía de lxs actuantes con lxs dueñxs de salas de teatros independientes es mucho más significativa que las de los otros teatros (incluso, cuando analizamos este aspecto, vemos que, tanto en teatro comercial como oficial, crece el valor de Ns/Nc). En gran medida, esto puede interpretarse dado que muchxs de lxs dueñxs de salas de teatros independientes son también artistas que producen obras de teatro en el espacio local. Entonces, para los elencos, muchas veces lxs dueñxs de salas independientes son amigxs, colegas o, al menos, pares artistas. Esta idea también apareció en las entrevistas, tal como podemos observar en el siguiente fragmento:

> Cuando estamos hablando de grupo de teatro independiente y salas de teatro independiente, la relación es mucho más estrecha y es una relación no de patrón-empleado, sino que es un acuerdo mutuo para que la sala funcione y el grupo de teatro también funcione. Entonces, si bien hay una ley de trabajo que es la que interviene en este tipo de cuestiones, existe una posibilidad que hemos desarrollado de armar cooperativas de laburo entre salas y compañías de teatro y de esa forma, en estructuras a escalas más pequeñas, poder: trabajar todos y salir ganando. (...) Muchas veces nos pasa que los que hacemos salas de teatro, somos los mismos que después actuamos y vamos a actuar a otra sala de teatro y los dueños de otra sala de teatro vienen a actuar a tu sala y todo eso vas rotando (2021- Actor en circuito independiente y oficial. Empleado estatal y representante gremial. 49 años)

En este fragmento de entrevista, vemos que aparece la cuestión vincular en los espacios de producción independiente, ya que se trata de personas que suelen cubrir distintos roles en las obras de teatro. Allí, se presenta un modo de organización en red donde, entre artis-

tas y dueñxs de salas van acompañando los distintos espacios. Cada uno de estos grupos que menciona la cita tiene una impronta particular y vive los teatros desde los que trabajan *como lugares antropológicos*. En la definición de Augé (2000), estos lugares se comprenden desde su dimensión identificatoria, relacional e histórica, en tanto que, en un momento temporal determinado y constituido por su historia, los sujetos construyen lazos relacionales y se identifican con el lugar común. A diferencia de cualquier espacio y de los *no lugares*, categoría comprendida por la despersonalización de un lugar como consecuencia de la sobremodernidad (por ejemplo, grandes cadenas comerciales), los *lugares antropológicos* constituyen un significado particular en la identificación de las personas que lo habitan.

> (…) hablo de mis amigues que están todo el tiempo haciendo cosas para dar un espacio, ya sea picar el espacio, hacer una cerecita, trayendo desagüe, clavando clavos en el escenario, haciendo todo lo más material de obrero más lo experimental, que tiene que ver con el laboratorio y el ensayo. Toda una conjunción muy fuerte que hace que una actividad sea muy precarizada. Pero agradezco y celebro todos los espacios (2021- Actor en circuito independiente y oficial. Director de teatro. Dramaturgo. Docente en espacios institucionalizados y no institucionalizados. Periodista. Vendedor de alimentos caseros. 38 años).

De esta manera, vemos que sostener un espacio propio para un grupo requiere trabajo que se realiza, dice el artista, en situaciones de precariedad, pero que eligen hacerlo en conjunto. En este caso, incluso, vemos que sus compañerxs de trabajo son señaladxs a partir de un vínculo amistoso. Así, advertimos que las relaciones personales que se construyen al habitar las salas de teatro independiente suelen ser de cercanía y, en consecuencia, contenedoras del espacio en sí.

Cuando estos vínculos se alejan, mantener una sala independiente puede ser más dificultoso como veremos a continuación.

En el caso de las salas de teatro oficiales, encontramos que son calificadas muy positivamente por quienes respondieron las encuestas, pero cuando analizamos las entrevistas se observan fuertes diferencias entre las salas del mismo circuito.

> El teatro a nivel municipal, la sala A y B del teatro Dardo Rocha, es como el teatro independiente solo que te dan la sala. No se cuenta con mucho. En el teatro de la Comedia, depende la gestión, depende de qué año estemos hablando y de qué gestión sea. Ahí, yo hice funciones de festivales para premios conocidos, municipales, provinciales, regionales y el nacional. Donde más trabajé fue en el Teatro Argentino ahí sí, con todo hecho. O sea, uno se siente muy bien tratado, no sé cómo decirlo (2021- Actor en circuito independiente y oficial. Investigador en Conicet y docente en espacios institucionalizados. 52 años).

En este caso, vemos que se marca una diferencia entre las salas municipales y las provinciales. Por lo general, en las percepciones de lxs actuantes las salas de teatro municipales se destacan por una precariedad de recursos físicos y humanos[30] (asociada a las salas de teatro independientes, pero sin la cercanía de los vínculos con lxs trabajadorxs que no corresponden al elenco), mientras que de las salas de teatro provinciales resaltan otra cuestión (más semejante a las condiciones físicas del teatro comercial, pero donde los intereses no se concentran en la ganancia económica). De hecho, esta contraposición se ve con mayor nitidez en los dos fragmentos siguientes que, describen, primero la experiencia en el Teatro Argentino (provincial) y segundo, en la República de los Niños (municipal).

30 Con excepción del Teatro Municipal Coliseo Podestá, que aparece como un teatro municipal que presenta mejores condiciones físicas pero mayor lejanía con las propuestas locales. De hecho, se lo ha llegado a confundir con una sala de teatro comercial.

[Con respecto al Teatro Argentino], era re loca la experiencia de estar en un teatro híper groso que vos llegabas dos horas antes, ibas a un piso que era maquillaje, ibas a otro piso que era vestuario, tenías todo ordenado, todo el proceso incluso de los ensayos y todo era tan milimétrico que no podía fallar. Bueno, uno flasheaba. Venís de trabajar en una feria artesanal y de pronto, estás laburando en un escenario que tiene una cuadra de boca. Entonces es una locura (2021- Actor en circuito independiente y oficial. Empleado estatal y representante gremial, 49 años).

La experiencia en la Repu *[con respecto a la sala de la República de los niños]* la verdad que fue bastante desilusionante porque uno del teatro oficial usualmente espera como otra calidad por ser un recurso que es por parte del Estado. Para empezar, el cobro de la entrada estaba supeditado a la cantidad de personas que fueran a la obra. No había un pago por los ensayos, por la producción. (...) La sala estaba sucia, no había ningún tipo de limpieza, tuvimos que limpiar nosotros. No contábamos con un boletero, el boletero venía cuando quería. Siempre que llegábamos a prepararnos en la sala, la sala no estaba abierta, teníamos que pedir que la abran y era difícil contactarse con el personal del lugar. (...) No contaba con las luces necesarias mínimas que requiere un teatro. Había mucho déficit en lo mínimo que uno espera de una sala teatral. (...) No había ninguna oferta de publicidad ni de promoción sobre la obra: los *flyers* eran nuestros, la publicidad la habíamos hecho nosotros dentro de la Repu. Ni siquiera es como en el teatro independiente que, bueno, ofrecen un espacio, una publicidad (2021- 27 años. Actriz en circuito independiente y oficial y actriz en audiovisual).

En esta comparación podemos ver experiencias disímiles en torno a las salas del teatro oficial. Pero más allá de las diferencias por gestión o nivel de dependencia estatal en cuanto a las condiciones de trabajo, la búsqueda por participar en estas salas persiste en la comunidad teatral platense. Esto puede pensarse en parte, tras la legitimidad que cobra actuar en los espacios oficiales, ya que, para eso, es necesario atravesar algún tipo de concurso o selección por las cuales la obra es merituada para realizar funciones en esos espacios. En este sentido, no basta solo con querer actuar ahí, sino que la obra de teatro presentada debe ser evaluada y seleccionada para ocupar lugar en la cartelera. De esta manera, por más que haya salas de teatro oficiales que puedan ser precarias en su habitabilidad, lo cierto es que siguen siendo demandadas y recurridas; habitadas como un espacio público laboral, pero en el cual prima la acumulación de capital simbólico, siguiendo la terminología de Bourdieu (2010).

Por último, dijimos que la valoración de las salas de teatro comerciales sobre las características físicas de los espacios es más alta respecto a la de los independientes, así como también, cobra mayor relevancia la respuesta por "NS/NC" y la valoración con lxs dueñxs de sala es altamente negativa. Sin embargo, tal como comentamos en el capítulo anterior, la mayoría de estas respuestas son a partir de convenciones que construyen sobre el ámbito comercial en lugar de la propia experiencia laboral, ya que ningunx ha trabajado en salas de ese circuito en la ciudad. Por lo tanto, las valoraciones recuperadas de la encuesta, en este caso, pueden relativizarse dada la poca experiencia que los sujetos han tenido trabajando en esos espacios. De todas formas, nos parece llamativa las tendencias encontradas en sus respuestas sobre un espacio que, no es un *lugar antropológico*, pero tampoco es conocido como *no lugar*. Aun así, dijimos que en las entrevistas encontramos algunos casos de actuantes que han realizado obras en salas de teatro comercial de otras localidades. A continuación, presentamos una cita de entrevista que nos cuenta cómo se configuran las relaciones laborales en estos espacios:

> La sala comercial se involucra desde el lado netamente comercial. Es como "mirá, estas son las condiciones, este es el arreglo" y está todo dado porque hay una persona que cobra sueldo. Entonces, vos llegás y el técnico está esperándote y diciéndote "hola, ¿qué tal?, ¿cómo estás?".
> Mi experiencia en salas comerciales siempre fue buena, nunca fue mala. Pero porque ahí hay algo que, no sé cuál es la condición del empleado, si está en negro o no está en negro, qué se yo, pero bien o mal, ahí está tomado como laburo, entonces empieza a funcionar algo y el laburo es asociado a un salario ¿no? (2021- Actor en circuito independiente, oficial y comercial. Gestor y productor cultural. 37 años).

Por eso, cuando se piensa en salas de teatro comerciales, se asocia a un ámbito laboral con roles claramente definidos y donde, si bien también se busca hacer obras de teatro, existen intereses económicos individuales que priman frente a esta relación de trabajo (en donde existe claridad entre la figura empleadora y la empleada). En este sentido, parecen vínculos que comparten un espacio de trabajo y se interesan por cumplir con las tareas designadas y prescriptas según el rol. Es así como, para ellxs, resulta más fácilmente identificable con los vínculos laborales formales.

Para cerrar esta primera parte, concluimos con que las *formas de habitar* (Guadarrama Olivera y Carranco Moreno, 2020) las salas de teatro, según circuito productivo, son diversas. En las salas de teatro independientes suelen asociar las relaciones sociales que construyen su propia historia e identidad. Más allá de las variaciones que hayan sucedido en el tiempo, la entidad de "teatristas independientes" es una huella simbólica representativa de la ciudad (del Mármol *et al.*, 2017). Así, la identidad social es compartida y construida en el marco de las interacciones sociales en un determinado tiempo

histórico. De esta manera, los grupos construyen relaciones de proximidad con lxs dueñxs de salas quienes, como dijimos, muchas veces también conforman elencos y producciones artísticas e, identificadxs el espacio común, se vinculan de forma cooperativa para trabajar en y entre los teatros.

En cuanto a los de gestión estatal, las formas de habitar esos teatros se comprenden desde una concepción laboral. Aun así, la habitabilidad suele variar en función de las distintas condiciones en que se encuentran las salas. Más allá de eso, las demandas por actuar en salas oficiales se vinculan con la búsqueda de capital simbólico además del económico. Esto significa que las formas de habitar las salas de teatro oficiales se entienden desde modos propios del ámbito público y laboral. Recuperando la idea de espacialidad, relaciones sociales y tiempo histórico (Giglia, 2012a), se construyen vínculos laborales, que, según los aportes de Cruces (2022), podríamos asociar al ámbito público, de manera que aparece con mayor claridad la relación contractual, los intereses puestos en juego y los roles de empleadxs y empleadorxs.

Por último, en lo que corresponde a las formas de habitar el teatro comercial, dijimos que las respuestas pueden relativizarse en función de que ningunx de nuestros interlocutorxs ha tenido experiencia actuando en obras de teatro presentadas en esos espacios en la ciudad de La Plata. En términos concretos, vemos que lxs actuantes con quienes interactuamos para este estudio, no habitan esos espacios de trabajo, por lo cual, prima el desconocimiento, las convenciones construidas y/o sus experiencias en otras localidades. A continuación, abordamos la relación entre arte y economía en las experiencias de lxs artistas para comprender cómo es posible la construcción de distintas formas de habitar los espacios mencionados.

1.2. Arte y economía ¿asuntos separados?

En esta parte, nos proponemos problematizar las configuraciones que adopta el trabajo actoral considerando la relación entre arte y economía desde el punto de vista de los sujetos. Si bien comprendemos teóricamente que la noción de trabajo no se reduce a la retribución económica (Neffa, 2003), cuando hablamos con lxs actuantes en esos términos encontramos que hay distintas interpretaciones.

> ¿Qué gano?, ¿Prestigio?, ¿Legitimación?, ¿Qué gano?, ¿Estar con amigos? O sea, hablemos de eso, ¿no? No sé si llamar trabajo. No sé, definir trabajo ¿no? Definir qué cosa es un trabajo. Es un tema. Es un temazo (...).
> Yo hago obras de teatro, ya sé que no son para ganar dinero, entonces ¿por qué las hago? ¿Porque me encanta estar con gente amiga y comer asado y divertirme después del ensayo?, ¿Tomar mate?, ¿Laburar con gente que amo? Y ese es mi criterio estético: trabajar con gente que amo. Si no gano dinero, ¿qué gano? ¿Cuál es la ganancia, además del amor? ¿no? Porque por ahí con esa gente simplemente me puedo juntar a tomar mate o a comer un asado. Pero no, además hacemos teatro. ¿Qué estamos haciendo ahí? (2022- Actriz en circuito independiente y oficial. Directora de teatro. Docente de teatro en espacios institucionalizados y no institucionalizados. 50 años).

La cita de la artista presenta una dificultad para pensar la actuación en el marco de un trabajo remunerado en tanto no se percibe una retribución económica, pero aun así se desea, se elige y se ejerce. Esta idea puede leerse desde el concepto bourdiano de *mundo económico al revés* (Bourdieu, 2015) que supone que, al interior del campo artístico, la legitimidad se obtiene a partir de la acumulación de *capital simbólico* en lugar del económico. Para Bourdieu (2015),

se trata de una relación inversamente proporcional, donde los lugares de mayor reconocimiento artístico parecerían descartar la lógica de acumulación de capital económico, que cobra materialidad como dinero o algún medio de pago económico. El ejercicio artístico a partir del *desinterés económico*, según el autor, es aquello que funda la práctica del arte legitimado al interior del campo (aunque dicho posicionamiento pueda o no, a largo plazo, resultar en un beneficio económico). En cambio, los capitales simbólicos son definidos por el autor de la siguiente manera:

> (…) el capital simbólico es ese *capital negado*, reconocido como legítimo, es decir desconocido como capital (pudiendo el reconocimiento, en el sentido de gratitud, suscitado por los favores ser uno de los fundamentos de ese reconocimiento) que constituye sin duda el capital religioso, la *única forma posible de acumulación* cuando el capital económico no es reconocido (Bourdieu, 2007, p.188).

En este sentido, la acumulación de capital económico es una fuente de poder, al mismo tiempo que existen ámbitos donde la legitimidad la adquiere un *capital negado*, nutrido del reconocimiento de otrxs en lugar de una materialización monetaria. Además, vemos que la acumulación de otros capitales como el cultural (en este caso, seminarios y carreras artísticas, aunque no sean requisito para ejercer) y el capital social (referido a vínculos y contactos) dan cuenta de la diversidad de capitales puestos en juego a la hora de analizar el trabajo artístico.

En nuestra investigación advertimos que algunas personas pueden naturalizar el hecho de actuar de manera desinteresada económicamente (tal como lo plantea Bourdieu), mientras que otras problematizan la precariedad en la que ejercen su trabajo, sin caer en lo que el autor llama la búsqueda del éxito o el interés económico (Bourdieu, 2010). Esta dicotomía se hace evidente en los siguientes fragmentos de entrevista:

> El dinero no actúa como elemento cohesionador y disciplinador. El dinero es el gran elemento disciplinador y cohesionador de voluntades en casi todos los órdenes de nuestra vida. Y, por lo tanto, el hecho de que haya una actividad tan espectacularmente rara, donde el dinero no se articula como ese elemento nucleante, pues torna esa actividad como una actividad rarísima. Como muy distinta a lo que estamos habituados (2021- Actor del circuito independiente y oficial. Director de teatro, dueño de sala y docente de teatro en espacios institucionalizados y no institucionalizados. 47 años).

> Me termino de considerar actor hace tres o cuatro meses cuando entro en la ENERC, que es la escuela de cine del INCAA. Empiezo a trabajar en la bolsa de trabajo de actores y como es un trabajo pago, remunerado y que me pagan periódicamente, es como que empiezo a sentir que realmente soy actor. No sé, porque me pagan por lo que hago, digamos. Hay alguna lógica que funciona, por lo menos dentro de mí, de que, si me pagan, lo considero trabajo. Si no me pagan, no lo considero trabajo. (2022- Actor en circuito independiente y oficial. Actor en el sector audiovisual. Actor para la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica. Comerciante. 36 años).

En estas citas vemos dos puntos de vista con respecto a la actuación: el primero da cuenta de una naturalización con respecto a que la cuestión económica se escapa de aquello de la producción artística. Desde el punto de vista bourdiano, esto puede interpretarse a partir de la noción de *mundo económico al revés,* donde lo que se pone en juego, al menos en el *campo de producción restringida* dentro de los mundos del arte, es la acumulación de capital simbólico en detrimento del capital económico (Bourdieu, 2015). Es decir, se comprende

a la producción artística desinteresada de las preocupaciones de índole económica. En otras palabras, la retribución monetaria por el producto es una variable indistinta en el proceso artístico del trabajo creativo. Por el contrario, en la segunda cita encontramos que el hecho de haber conseguido acceder a un espacio laboral que garantiza una retribución económica periódica, habilita al sujeto a percibirse trabajador y valorar ese trabajo de otra forma.

En línea con esto, consideramos importante evaluar hasta qué punto puede pensarse la lógica antieconómica en el caso actuantes de teatro platenses. Para empezar, es relevante tener en cuenta el origen de sus ingresos. Por eso, preguntamos si percibían otros ingresos además de los laborales (por ejemplo, mediante alquileres, aportes familiares, pensiones, subsidios, jubilaciones, entre otras) obteniendo como resultado que 7 de cada 10 actuantes viven solamente de sus ingresos laborales. Del total que perciben ingresos por otros medios, 4 de cada 10 reciben aportes familiares, 4 de cada 10 perciben becas, subsidios y/o pensiones estatales, 1 de cada 10 cobran renta de inmuebles, y 1 de cada 10 son jubiladxs. Esto indica que, la mayor parte de lxs encuestadxs son trabajadorxs y no miembros de una élite despreocupada de la administración económica de sus vidas.

A su vez, vale la pena considerar la inversión económica que supone la producción independiente (que, como ya explicamos, es muchas veces el espacio más accesible para presentar obras). En estos casos, además de contar con pocas ganancias económicas, implica invertir dinero (ya sea para vestuario, escenografía, alquiler de lugar de ensayo, programas, publicidad, entre otras). Esto explica que, según la encuesta realizada, 9 de cada 10 actuantes han tenido que invertir capital económico en el circuito autogestivo.

Sin perder de vista lo anterior, es relevante dar cuenta que la producción cooperativa y mediada por un posible desinterés económico, es posible en convivencia con otros trabajos y actividades que realizan los sujetos en la cotidianeidad. Así, autoras como Guadarrama Olivera (2014) abordan esta idea a partir de la noción de *multiactivi-*

dad, comprendiendo las múltiples actividades que ejercen lxs artistas en sus trayectorias laborales. A partir de esta base teórico-conceptual, distingue la idea de *multiactividad como medio de realización* y la *multiactividad por sobrevivencia* a partir de las subjetividades que construyen músicxs en México. En otras palabras, encontramos que la multiactividad es característica fundamental en las trayectorias laborales de lxs artistas, aunque no siempre sea experimentada de la misma forma (mientras algunxs lo viven de manera positiva teniendo en cuenta las posibilidades creativas que abren las experiencias multiactivas, otrxs lamentan la sobrecarga obligada que perciben con tal de garantizar su propia subsistencia). Así, la autora caracteriza el trabajo de lxs artistas como intermitente, multiactivo y por proyecto. En la introducción del libro coordinado por Bureau (2009) también se ahonda en la cuestión de la multiactividad como una característica típica del trabajo artístico. En este sentido, los múltiples y diversos trabajos remunerados y no remunerados son frecuentes en las vidas de lxs artistas. Por eso, resulta importante aclarar que cuando indagamos la variable ingresos, consideramos otras fuentes además de las actorales. De hecho, recuperamos las distintas experiencias laborales de una entrevistada: "Trabajé en una colonia de vacaciones, trabajé en comercios, trabajé en la Facultad de Ingeniería, estuve contratada como secretaria, trabajé también en Defensa al Consumidor, trabajé yendo a las cárceles" (2020- Actriz en circuito independiente y oficial. Docente de actuación en espacios informales. 34 años).

Para analizar los ingresos en 2019, se tomó como referencia el ingreso medio por decil de ingresos totales de hogares *per cápita* familiar de los 6 aglomerados de la Provincia de Buenos Aires, según informes de la Encuesta Permanente de Hogares (EPH-INDEC) en el tercer trimestre del 2019 ($48.000). En lo que corresponde a lxs artistas encuestadxs, 6 de cada 10 recuerda haber percibido ingresos menores o iguales a $48.000 en 2019. Es decir que un poco más de la mitad de lxs encuestadxs no alcanzaba a cubrir los ingresos medios estipulados por la EPH en ese año, lo cual indica que, en principio,

puede ser vista como una población que, en parte, presenta cierta vulnerabilidad económica. Esto último nos permite problematizar la asociación de los artistas con sujetos que tienen garantías económicas. Como podemos ver en una cita de Flaubert[31] en Bourdieu (2015) es una preocupación que lleva tiempo sin resolverse:

> (…) yo mantengo que una obra de arte digna de este nombre y hecha a conciencia no es valorable, carece de valor comercial, no puede pagarse con dinero. Conclusión: ¡si el artista no tiene rentas, tiene que morirse de hambre! Los hay que opinan que el escritor, porque ha dejado de percibir pensiones de los grandes, es mucho más libre, más noble. Toda su nobleza social consiste ahora en ser igual de un tendero. ¡Menudo progreso! (p. 128).

En este fragmento, encontramos que hay una naturalización histórica configurada en torno a que las artes se desentienden de los aspectos económicos, sin considerar qué sucede con esos sujetos que hacen arte. En palabras de un joven actor entrevistado:

> Actuar es como un horizonte porque uno tendría que cobrar, porque uno es técnico en lo que hace. Si uno lo pensase hasta sistemáticamente, en este sistema capitalista en el que vivimos, en el que uno es consumidor y a la vez proveedor de cosas, también uno ofrece algo. Por ahí, para el sistema uno lo que da es entretenimiento ¿no? (una mierda decir "entretenimiento", pero bueno). Creo que estamos cada vez peor. Sí, yo creo que es un trabajo, por supuesto. Y también desde mi situación de privilegio, hoy puedo trabajar de esto, puedo trabajar haciendo cosas. Y el 90% no y es una bosta. Sería bueno que todos pudieran,

31 La cita es un recorte extraído de una carta escrita por Flaubert, dirigida a George Sand en 1872.

> aunque sea, trabajar un tiempo al año de esto y poder vivir (2021- Actor en circuito independiente y oficial. Actor en sector audiovisual. Estudiante del profesorado de teatro. 20 años).

Podemos pensar, entonces, que quienes se desempeñan actuando en el circuito teatral platense no se caracterizan por ser una población sin preocupaciones económicas, como haría pensar el concepto de desinterés económico planteado por Bourdieu (2015). Tal como lo expresa la cita, hay incluso quienes lo desean, pero no pueden trabajar como artistas. Según lo que observamos en el trabajo de campo, a veces la imposibilidad productiva resulta de la falta de tiempo y/o de contactos. En cuanto a la falta de tiempo, a veces se relaciona con quienes tienen otros trabajos artísticos y/o de otras ramas productivas. Esto último es relevante ya que no todxs perciben al a la actuación como su fuente laboral. Hay quienes trabajan en producciones teatrales sin esperar un rédito económico a cambio, es decir, lo perciben como trabajo no remunerado: "yo gano dinero porque soy profesora o en privado o en la escuela. Mi heladera se llena con ese trabajo. No se llena con el hacer funciones" (2022- Actriz en circuito independiente y oficial. Directora de teatro. Docente de teatro en espacios formales e informales. 50 años). Mientras, otrxs, de hecho, actúan por placer, en busca de otro tipo de ganancia que no es necesariamente económica (materializada en dinero) ni simbólica (en función del reconocimiento artístico al interior del campo). Esto último explica que hay quienes hacen teatro como actividad recreativa en busca del placer o divertimento personal.

Las distintas maneras con que se vive el teatro pueden comprenderse, en parte, en vinculación con otros trabajos y actividades que conviven diariamente en cada persona. Por eso, es fundamental considerar las situaciones de multiactividad laboral en las que ejercen (Guadarrama Olivera, 2014).

> He sido moza, he sido encargada en restaurante, he trabajado haciendo viandas en mi casa, he trabajado cuidando niñes. Siempre tuve que tener un trabajo paralelo. (..) Incluso, las veces que nos iba bien económicamente con teatro, no dejás ese otro laburo. Lo podés bajar un poquito, decir "che, vengo menos horas", pero nunca lo soltás, porque sabés que siempre vas a necesitar en algún momento volver (2021- Actriz en circuito oficial e independiente. Repartidora de libros de biblioteca. 43 años).

Por todo lo anterior, decidimos analizar algunas respuestas distinguiendo a quienes tenían otros trabajos por fuera del rubro artístico de quienes no. Esta segregación poblacional la propone Bureau (2009) a partir de dos conceptos: *pluriactividad* y *poliactividad*. Mientras el primero supone el ejercicio de varias profesiones en una rama de actividad (por ejemplo, una persona que actúa, escribe y dirige obras de teatro y da clases en artes), el segundo comprende la acumulación de actividades laborales en diferentes campos de actividad (por ejemplo, quien tiene un trabajo administrativo en una empresa de alimentos y, además, actúa en obras de teatro). Consideramos que estos conceptos nos ayudan a analizar los resultados a partir de una variable que supone la realización de otros trabajos por fuera del rubro artístico. Sin embargo, para una distinción más clara, nombramos *intra-actividad* para referirnos a quienes realizan varios trabajos dentro de la rama de actividad artística y *extra-actividad* para indicar quienes realizan trabajos en otras ramas de actividad distintas a las artísticas.

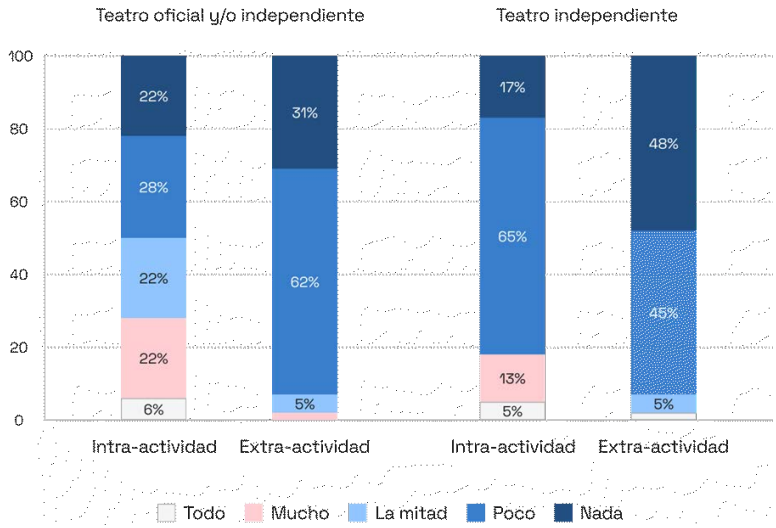
Al analizar las respuestas que obtuvimos en la encuesta en torno a las actividades que realizan lxs actuantes en sus vidas cotidianas, aplicamos estas categorías renombradas: en cuanto a quienes se encuentran en situaciones de *intra-actividad,* 7 de cada 10 realizan otra actividad en teatro además de actuar (en orden, de mayor a menor cantidad de respuestas, las tareas teatrales mencionadas por lxs encuestadxs son: dirección, docencia, dramaturgia, gestoría y producción cultural técni-

ca, entre otras) y 6 de cada 10 realiza otras actividades artísticas además de teatro (en orden, de mayor a menor cantidad de respuestas, las actividades artísticas mencionadas por lxs encuestadxs son: escritura, danza, música, artes plásticas, fotografía, entre otras).

En relación con la remuneración percibida por la labor actoral, también consideramos la percepción de lxs encuestadxs acerca del lugar que ocupan sus ingresos por el trabajo actoral en relación con los ingresos totales del hogar. Entre ellxs encontramos que 9 de cada 10 afirman que sus ingresos actorales ocupan "poco o nada" respecto a los ingresos totales del hogar, mientras que quienes respondieron por las opciones "todo", "mucho" o "la mitad" son 1 de cada 10. Para profundizar esta idea, realizamos algunos cruces de variables que distinguen situaciones de *intra-actividad* y *extra-actividad*, además de la participación (o no) en salas de teatro oficiales.

Gráfico 2

Percepción del lugar que ocupan los ingresos actorales en los ingresos totales del hogar de actuantes según situaciones de intra/extra-actividad y participación en salas independientes y/o oficiales en 2019



Fuente: Encuesta "Trabajo artístico de actuantes del Gran La Plata antes y durante la pandemia del Covid-19". Elaboración propia.

En este caso, observamos que para aquellxs que se encuentran en situación de *intra-actividad*, perciben que sus ingresos actorales ocupan un lugar relativamente mayor en comparación con aquellos que se encuentran en *extra-actividad*. Incluso, esto se ve acentuado en los casos que han actuado tanto en circuito oficial, siendo el primero, como ya dijimos, un espacio de legitimidad laboral.

Sin embargo, cuando analizamos la distribución de ingresos según esta porción de la muestra, vemos que la mitad de cada grupo

(intra/extra-activxs) percibe ingresos mayores a la media tomada por la EPH-INDEC, mientras que la otra mitad de cada segmento percibe menos o igual de la media. A su vez, vemos que en ambos grupos ocurre que aquellxs que indicaron que sus ingresos actorales representan "poco" en relación con los ingresos totales del hogar, no son, necesariamente, los sectores con mayores ingresos. Por el contrario, de las personas que indicaron que sus ingresos actorales representan "poco" en relación con los ingresos totales del hogar, la mayoría percibe menos ingresos que la referencia media tomada según la EPH-INDEC. De esta manera, encontramos que existen personas que hacen de su actividad artística un sustento económico para vivir, aunque esta situación no sea idéntica en la totalidad de los casos. Así enfatizamos la idea de que encontramos diversas formas de problematizar la cuestión económica.

> Yo me lo tomo como un trabajo y tengo el privilegio de poder hacerlo (...) La historia que tuve yo es como desde un lugar muy privilegiado, que siempre lo pude tomar como una prioridad, que no lo puede hacer todo el mundo: esto de decir bueno, le dedico una gran cantidad de horas, por ejemplo, (...) nos encerrábamos a ensayar todos los días. Eso no lo puede hacer todo el mundo porque hay gente que necesita pagar el alquiler y yo en ese momento vivía con mis viejos (...). Entonces como que sí, es un trabajo y para mí merece el respeto y la dedicación y la responsabilidad. Pero también considero que, como generalmente no está remunerado, no todo el mundo lo puede tomar como tal. (2021- Actriz y bailarina en el circuito independiente y oficial. Directora de teatro. Docente en espacios institucionalizados. Influencer. 35 años).

Entonces, se configuran desigualdades al interior del trabajo artístico teatral. Las mismas se relacionan con esta noción reproducida

histórica y socialmente acerca del desinterés económico que prima en la producción artística. Sin embargo, como dijimos antes, estas ideas se tensionan con las condiciones económicas concretas en que lxs artistas hacen sus obras y los intereses que tienen con su labor artística. Considerando todo esto, si hacemos foco en las desigualdades socioeconómicas que operan en el trabajo de actuantes del Gran La Plata, vemos que el arte, lejos de ser un campo autónomo, presenta desigualdades estructurales que se construyen en el gran campo social. Por eso, vale la pena leer estas desigualdades en función de la heterogeneidad que caracteriza a la población artística.

Con este análisis vemos que la composición social de la muestra estudiada se caracteriza por ser heterogénea, tanto en sus posiciones socioeconómicas dentro del gran campo social, como en sus maneras de evaluar las condiciones en que trabajan en teatro. A simple vista, si pensamos en quienes trabajan en *intra-actividad* y han actuado en teatros oficiales, el rol artístico cobra un lugar protagónico en su cotidiano, mientras que hay otras personas que se alejan de esas circunstancias y producen arte de un modo secundario en su rutina diaria. A continuación, vamos a comentar algunas problemáticas relacionadas a prácticas violentas en los métodos de producción teatral.

1.3. Si no se nombra, no existe

Hace unos años atrás, en el marco de un festival en un centro cultural de La Plata por la legalización de la Irrupción Voluntaria del Embarazo (IVE) en Argentina en pos de garantizar a las mujeres el derecho a decidir sobre sus cuerpos, conversamos cuatro personas que integrábamos espacios de producción teatral, una autopercibida como hombre y otras tres mujeres. En la charla, el hombre cuenta una anécdota de una conocida que, en una clase de teatro informó a su profesor que no sabía llorar. En ese momento, según el relator, el docente tomó a la estudiante por la espalda y la levantó del piso,

sosteniendo su cuerpo en el aire mientras ella pataleaba e intentaba soltarse. En un momento, la estudiante logra salirse, cae al piso y quiebra en llanto. Es ahí cuando el docente la mira llorando en el piso y le dice "viste que sí sabías llorar". El chico que comentaba esa situación con asombro, aumentó el abrir de sus ojos frente a la respuesta de una de las presentes que sostuvo que en el arte se trabaja con el cuerpo y eso implica la entrega completa a la producción. Frente a esa acotación inesperada apareció la pregunta por lo naturalizadas que pueden estar esas prácticas. En otras palabras, si la postura justificadora del hecho (que en otro contexto podría ser denunciable) era un caso aislado o si formaba parte de un entramado de situaciones.

Por eso, en este apartado vamos a problematizar situaciones semejantes, posibles de encontrar en experiencias de actuantes ligadas a la invisibilización del trabajo, en tanto trabajo feminizado y prácticas de violencia física y simbólica en el mismo ejercicio. Para empezar, recuperamos las palabras de una de las entrevistas que pone en consideración la desigualdad de roles al interior de una producción teatral:

> ¿Qué es ser actor? ¿Qué es? ¿Hacer obras? Ponele que sí, ponele que eso sea ser un actor. Bueno, entonces, si es así, los alumnos de Director 1[32] son más actores que nadie. Porque él los hace actuar todos los fines de semana cuando puede y genera *borderaux*[33], y Argentores y una jubilación con sus alumnos. O sea... ese complejo sistema impositivo, si querés, de registro, genera beneficios, pero para algunos. Después los demás son alumnos. Son compradores. Están yendo a buscar un servicio. Están aprendiendo teatro y por amor al arte los hacen laburar. A mí me hicieron laburar toda la vida por amor al arte. Cuando aprendí y discutí condiciones laborales, me echaron. Andá a decirle esto a tus maestros (2021- Actuante en circuito indepen-

32 Se omiten los nombres propios para garantizar el anonimato confiado en cada entrevista.

33 Refiere al monto recaudado con la venta de entradas de la producción teatral.

diente y oficial. Periodista y docente en espacios institucionalizados. 30 años).

Aunque, como ya dijimos, hay artistas que separan la actuación de su ámbito laboral, encontramos que, para otrxs, la actuación se caracteriza por ser un trabajo que, en este contexto, parece estar invisibilizado. Esto puede pensarse, en primer lugar, a partir de los aportes de Durán (2011), quien sostiene que la fuerza de trabajo en las artes se esconde detrás del objeto "obra". Paradójicamente, la actuación se invisibiliza como trabajo dentro del trabajo artístico teatral que corresponde a la elaboración de obras de teatro. Es decir, si bien lxs actuantes son la cara más visible del producto, su situación laboral es la que se invisibiliza históricamente detrás de la figura de dirección y dramaturgia (que no necesitan subir al escenario, ni siquiera estar presentes en las funciones). Siguiendo a Mauro (2020a), es consecuencia de ser un trabajo feminizado que, inmerso en las lógicas de un sistema patriarcal, se encuentra desvalorizado e invisibilizado frente a otros trabajos de la producción artística teatral. Todo esto nos permite comprender que, dentro de la producción teatral, el trabajo de actuantes es el más propenso a ser invisibilizado y, por lo tanto, se naturaliza la completa o casi nula remuneración por su labor.

Bajo esta lógica de invisibilización en términos laborales, también permanecen ocultas ciertas prácticas que en cualquier ambiente laboral son rápidamente denunciadas, pero, en el ámbito artístico parecen naturalizadas o, al menos, pormenorizadas. Nos referimos precisamente a prácticas de violencia explícita e implícita tanto en términos físicos como simbólicos. Para comprender esto, recuperamos la teoría bourdiana que sostiene que la acumulación de capital simbólico genera relaciones de poder que pueden posibilitar prácticas y relaciones sociales basadas en lógicas de opresión (Bourdieu, 2000). En las artes, como dijimos, habitualmente los vínculos opresivos parecen naturalizados y justificados bajo la premisa de que "es arte", entendido como un espacio de libertad y experimentación,

donde los cuerpos se entregan por completo con el fin de generar una gran producción artística. Aun así, encontramos que estas experiencias pueden variar en función a distintas significaciones que las personas atribuyen a su actividad artística. Es por eso que, primero, presentamos algunos aspectos fundamentales para comprender esta diferencia y, a partir de ahí, ver cuándo y cómo son frecuentes las relaciones de violencia al interior de la producción teatral.

Páginas atrás, comentamos que hay diversidad entre quienes comprenden a la actuación dentro de su tiempo de trabajo, mientras que otrxs lo hacen en su tiempo de ocio o trabajo no remunerado. En ese sentido, vemos que quienes usan el tiempo de producción teatral dentro del ámbito de trabajo (no) remunerado tienden a naturalizar y aceptar prácticas violentas, en tanto se tornan cotidianas, y una intervención puede resultar costosa en términos de exclusión en los ámbitos de trabajo más legitimados. En consecuencia, puede implicar la pérdida de contactos con artistas reconocidxs capaces de atribuir valor a obras y artistas. Mientras tanto, quienes usan su tiempo de producción teatral dentro de su tiempo de ocio habitan espacios en los que resulta más sencillo escapar de estas prácticas porque no hay, necesariamente, una carrera profesional en juego. Tal como vemos a continuación, una actriz que produce sus propios proyectos teatrales, indica que siempre trabaja con personas que considera de confianza, específicamente "con compañeros y compañeras".

> Desde lo personal yo nunca tuve problema. Trabajé tanto con hombres como con mujeres sin ningún problema. Pero desde hace años sin ningún problema. Con directoras y con directores y con compañeros y con compañeras. Siempre bien (2021- Actriz en circuito independiente. Bióloga y docente en espacios formales. 56 años).

Mientras tanto, quienes hacen de la actuación su trabajo, ven la necesidad de "hacer carrera" afianzando contactos estratégicos para

alcanzar lugares y proyectos legitimados dentro y fuera de la ciudad. Para eso, se asume que deben tolerar prácticas de violencia, en tanto que no se trata de su tiempo de ocio, sino de un tiempo de trabajo comprometido y sacrificado en busca de más y mejores condiciones laborales. A continuación, citamos algunos fragmentos de entrevistas a actrices que dan cuenta de la problemática planteada[34]:

> Esta cuestión de cómo vas a acercarte a un cuerpo, si tenés que pedir permiso, si vas directamente… como, por ahí, antes nadie se replanteaba si vos estabas en una clase de teatro y venía el profesor y te pegaba un cachetazo y vos seguías como si nada. Porque, bueno, "es parte" y "esto es parte de la clase" y yo me la tengo que bancar porque "cuanto más sufra, mejor". Y si el profesor me dice que soy "una pelotuda" y me lo está haciendo para que yo saque algo de mí y para sacar mi vulnerabilidad y voy a ser mejor artista (2021- Actriz y bailarina en el circuito independiente y oficial. Directora de teatro. Docente de danza en espacios formales. Influencer. 35 años).

> Pasé por experiencias re violentas o re agresivas en teatro. (..) En vez de que sea un lugar de disfrute, eran lugares de presión, donde no la pasaba bien, entonces eso me fue bloqueando como cada vez más. (...) Era partir de puteadas, de presiones y yo ahora me doy cuenta, tenía 12 años (2021- Actriz en circuito independiente. Docente de teatro en espacios formales e informales. 33 años).

> Se empezaron a despertar como un montón de conciencias en relación a un montón de cosas que uno permite en

34 Según lo narrado y observado, estas prácticas pueden ser vividas por hombres y mujeres que trabajan en el rol actoral. Sin embargo, en el marco de las entrevistas, fueron las actrices quienes cuestionaban con mayor énfasis la problemática, a diferencia de los actores.

> la escena que son violencia y poder empezar a nombrarlas como violencia y como sometimiento y a encontrar situaciones que sí, que decíamos "che, esto no es bueno". Algo que se habilita al docente porque estamos en el marco de lo ficcional y te pegó un cachetazo para despertarte algo (2021- Actriz en circuito independiente y oficial. Actriz en el sector audiovisual. Estudiante de la Licenciatura en teatro. 27 años).

De esta manera, parece que existen sujetos con autoridad de ejercer violencia sobre otrxs. Por lo general, son personas ubicadas en el rol de maestrxs[35] que han adquirido cierta legitimidad a partir de la cual ejercen violencia (en este caso, sobre personas que actúan). Incluso es llamativo que en distintas entrevistas aparece el ejemplo del "cachetazo" como un método violento de enseñanza habilitado en el entorno.

Estas prácticas fueron también indagadas en Bulloni *et al*. (2022) al analizar las relaciones de poder que operan en distintas ramas artísticas (entre ellas, el teatro). En este sentido, las autoras identifican roles de poder al interior del campo teatral que aplican disciplina mediante manipulaciones, abusos y relaciones de explotación laboral. Bajo un pretexto que asume que en las artes los cuerpos renuncian a sus intereses personales y se entregan con total libertad y sin condicionamientos a la producción artística, se supone que entonces, unx gran artista debería omitir cualquier sensación de incomodidad y "aguantar". Esta premisa esconde parte de la *dominación invisible* que desarrolla Bourdieu (2000). De esta manera, vemos que las prácticas de dominación de unas personas frente a otras se naturalizan detrás de un deber ser que se reproduce en el entorno social. Es así como en las narraciones recuperadas en entrevistas se repite la lógica del aguante, haciendo alusión a que lxs artistas deben tolerar estas prácticas violentas con el fin de garantizar un mayor rendimiento artístico.

35 Categoría nativa con la que se señala a aquellas personas que son referentes en el campo, es decir, a quienes se atribuye un alto grado de legitimidad.

Por más que con el correr del tiempo se han visibilizado estas problemáticas y se han abierto más puertas a géneros disidentes en ámbitos de producción artística, en el desarrollo del escrito encontramos que aún persisten desigualdades y prácticas opresivas. Fundamentalmente, las relaciones de opresión vividas en el teatro se dan en aquellas personas que mayoritariamente son personas que viven a la actuación como un trabajo.

1.4. En síntesis…

En este capítulo abordamos distintos aspectos que, a nuestro criterio, dan cuenta de las condiciones de trabajo del sector. En primera instancia, presentamos las valorizaciones que atribuyen lxs artistas a los espacios físicos en los que trabajan. En este sentido, preguntamos en la encuesta y en las entrevistas sobre las evaluaciones que realizan acerca de las salas de los distintos circuitos productivos. A partir de sus respuestas pudimos ver que las salas son habitadas de formas diversas a partir de las condiciones objetivas de los lugares, pero también por las maneras en que se relacionan en ellos.

Después, abordamos un tema crucial para pensar las condiciones de trabajo que apunta a la relación entre el arte y la economía. Para eso, recuperamos el concepto bourdiano de *mundo económico al revés* que nos permite comprender un sentido común socialmente aceptado en el que lxs artistas realizan obras por amor al arte, sin esperar una retribución económica a cambio. Sin embargo, cuando nos ponemos a analizar los ingresos de lxs artistas, vemos que, lejos de ser un colectivo de personas con facilidades económicas en sus vidas, se trata de gente que vive de su trabajo y no necesariamente presenta situaciones de zozobra económica.

Ahora bien, considerando que la mayor parte de las vidas laborales se ven atravesadas por la multiactividad, existe una diferencia significativa entre quienes están en situaciones de *intra-actividad*

respecto a lxs extra-activxs. Esta distinción, junto con aquella que separa a quienes han participado en salas de teatro oficial en tanto espacios con reconocimiento simbólico profesional, nos permitieron evidenciar que el teatro ocupa distintos lugares en las vidas de lxs artistas y distinguimos entre aquellxs que conciben al arte como un trabajo respecto a quienes lo perciben por fuera del ámbito laboral. Bajo esa lógica argumental encontramos que lxs primerxs son más propensxs a naturalizar prácticas de violencia física y simbólica en el ejercicio, dadas las posibles repercusiones que podrían tener sus carreras si no lo hicieran. De esta manera vemos que persiste una lógica del "aguante", sacrificio psíquico y corporal que se presenta como necesario para conseguir capital simbólico a partir del reconocimiento de *maestrxs*. Debido a esta situación, cabe lugar preguntarnos ¿por qué en la producción artística se toleran prácticas que en otros trabajos son fácilmente denunciables? ¿Qué distingue al trabajo artístico de otros trabajos? ¿es suficiente la categoría trabajo para pensar el problema? ¿Es el arte un trabajo? ¿Por qué? La aparición de esta serie de preguntas ha resultado en la necesidad personal de escribir el próximo capítulo. La pregunta acerca de si el arte es un trabajo o no, se nos presentó como un problema en el recorrido de la investigación (aunque no sea el eje central de la indagación). Sin embargo, el detenimiento en la interrogante fue lo que permitió resolver el problema inicial y alcanzar los descubrimientos del proceso de investigación.

CAPÍTULO 2

La pregunta incómoda

Mientras difundíamos la encuesta de la tesis doctoral, un actor con renombre en el mundo de la producción teatral me escribió por una red social particular para plantearme por qué preguntaba si consideran al arte un trabajo, y repreguntó: "¿hay quienes creen que el arte no es trabajo?". La pregunta me despertó el recuerdo de una lectura en un texto de Mariana del Mármol (2020) donde menciona que, en el marco de un trabajo etnográfico con un elenco teatral, un actor comentó hacer teatro en su tiempo de ocio, y otro miembro del grupo lo corrigió diciéndole que cuando hacen teatro están trabajando, por lo cual, no cabría lugar en otro tiempo que no sea el de trabajo.

Frente a este debate, en el proceso de esta investigación resultó fundamental correrno de las propias certezas y poner en cuestión los saberes propios sobre el tema. Esto es, plantear la incómoda pregunta "¿El arte es trabajo?" ¿Por qué? ¿Por qué sería trabajo y no otra cosa? ¿Qué configuración adopta el arte en nuestro trabajo? ¿Y por fuera del trabajo? ¿Qué lugar ocupa el arte en general y el teatro en particular en las vidas de lxs teatristas?

Todo eso nos llevó a reponer, en primer lugar, qué dice la ciencia sobre el trabajo en general y el arte en particular, qué sostiene el marco normativo y, por último, qué dicen lxs artistas al respecto. De esta manera podríamos confirmar nuestro punto de partida sobre la concepción de arte como trabajo y hallar una definición más acabada con los discursos o bien, vislumbrar disensos en la argumentación y conceptualización sostenidos en diversos análisis y narrativas de

vidas. A lo largo del escrito estamos construyendo ese camino. Por eso, en este capítulo, indagamos algunos aportes bibliográficos a partir de los cuales podemos (o no) comprender al arte en general y la actuación en particular como trabajo. Luego presentaremos los posicionamientos actuales de la normativa vigente y, por último, las voces de lxs teatristas.

2.1. En voz de investigadorxs

Considerar al arte como trabajo, implica, primero, dar cuenta de la noción de trabajo en términos históricos, ya que su definición varía con el correr del tiempo. Esto significa que es inexistente una definición de trabajo pura y estática que se perpetúa con el correr de la historia (Neffa, 2003; Méda, 2007). Hay quienes sostienen que el trabajo es un factor constituyente de sujetos inmersos en las sociedades contemporáneas. Es decir que la posesión del trabajo y sus condiciones pueden influenciar en la integración social de las personas (Paugam, 2015). Para mediar entre las perspectivas más restrictivas y las más extensivas del término, Méda (2007) propone considerar como trabajo a toda actividad que asegure la reproducción social desde un punto de vista más economicista y, también, aquellas actividades que funcionan como medio de autorrealización personal, en tanto dan cuenta de las propias capacidades personales y el sentido de utilidad social. A su vez, Neffa (2003) sostiene que el concepto alude a una actividad con un fin determinado, que es el de producir bienes o servicios socialmente útiles, en un momento y lugar específico.

> El trabajo es una actividad realizada por una o varias personas, orientada hacia una finalidad, la prestación de un servicio o la producción de un bien -que tiene una realidad objetiva y exterior al sujeto que lo produjo-, con una utilidad social: la satisfacción de una necesidad personal o de otras personas. (...) El trabajo puede dar lugar a la pro-

> ducción de bienes y servicios destinados al uso doméstico, en la esfera no mercantil, sin contrapartida de remuneración salarial (*Ibíd*., p. 261).

Esto significa que el trabajo es siempre una actividad, pero no toda actividad es un trabajo. La producción de un bien o un servicio socialmente útil significa que aquello que se genera con trabajo, es reconocido, valorado y/o consumido por dos o más personas. De esta manera, entendemos al trabajo como una actividad retribuida económicamente, tal como puede ser, por ejemplo, el de una persona que ejerce como empleada doméstica; así como una no-retribuida, por ejemplo, el de alguien que realiza las tareas de su propio hogar (Federici, 2018). A su vez, creemos que es un concepto dinámico porque cobra distintos sentidos a través de la historia. Es por eso que, en este estudio se han considerado algunas transformaciones fundamentales para pensar el trabajo (en nuestro caso artístico) en el mercado laboral contemporáneo (Antunes, 2009).

Volviendo a Neffa (2003), el trabajo es una actividad esencial en la vida social, ya que da cuenta de un proceso de realización humana al transformar la naturaleza en función de las propias necesidades y más allá de las mismas. De todas formas, como ya dijimos, el trabajo como actividad esencial de la vida puede adoptar formas diversas según posiciones de poder y contextos sociohistóricos.

Dentro de la complejidad que caracteriza la *heterogeneidad ocupacional* de Latinoamérica, De la Garza (2009) recupera la diferencia entre el *trabajo clásico* y el *trabajo no clásico;* y en este segundo grupo, menciona un tipo de trabajo específico incluido en el concepto ampliado: *el trabajo inmaterial*. La definición remite al hecho de trabajos que producen bienes o servicios intangibles, en los que desaparece la instancia de la distribución. La particularidad de estas mercancías es que la producción final y su consumo suceden en el mismo acto, sin una instancia distributiva intermedia. Con este concepto podemos entender algunas particularidades del trabajo en las artes del espec-

táculo, en tanto dan lugar a emociones que no se almacenan y cuya producción y consumo se dan en forma simultánea.

La categoría *trabajo inmaterial* fue revisada de forma exhaustiva por Míguez (2020), dando cuenta de sus orígenes en Italia por la década del '70 del siglo pasado, llegando hasta su actualización y localización desde una perspectiva latinoamericana. Decimos que muchas producciones artísticas corresponden a un *trabajo inmaterial* en tanto buscan generar emociones en la instancia de producción-consumo (el fin previamente planificado). Esto es, emocionar al público y a lxs artistas, así sea dando lugar a entretenimiento, empatía, reflexión, crítica, entre otras. Por eso, el trabajo de lxs actuantes se puede asociar a otros trabajos creativos e inmateriales como el científico. Este último fue abordado por Supiot (2022), que en su libro analiza el trabajo científico e intelectual para pensar las transformaciones del trabajo en el siglo XXI. En similitud con las artes, se trata de un trabajo que no fue concebido como tal desde sus orígenes y que sus objetivos fundantes se distancian de aquellos que sostienen el camino del *mercado total* (la búsqueda por la maximización de la ganancia económica). Ahora bien, como afirma el autor en su libro, son notorias algunas demandas por el reconocimiento social como trabajo y también la necesidad material de poder considerar una ganancia económica por el mismo. En diálogo con esto, Bayardo (2015) sostiene que en la Argentina contemporánea "la cultura paga poco en dinero (a la mayoría; a algunos otros, demasiado) y mucho en prestigio" (p. 255).

Por su parte, De la Garza (2009) comprende la definición de trabajo de forma histórica porque supone un acuerdo socialmente construido. En palabras del autor, "los límites entre trabajo y no trabajo no son naturales o universales, sino que dependen de las propias concepciones sociales y de los poderes dominantes a este respecto" (p. 122). En este marco, propone un *concepto de trabajo ampliado* (en el cual se incluyen *sujetos laborales ampliados*) con el fin de comprender con mayor profundidad las particularidades que asume el trabajo en el territorio latinoamericano (que distan, en gran medida, de aquello

que en buena parte de la bibliografía de sociología del trabajo europea clasifica como trabajo a/típico). En palabras de Karina Mauro, "no es casual que la caracterización de los artistas como sujetxs laborales haya venido de la mano del proceso de reestructuración productiva iniciado en los años 1970 (Antunes, 2009)" (Mauro, 2020a, p. 5). De esta manera, la autora sostiene que las grandes transformaciones del mercado laboral, en general ligadas al empeoramiento de las condiciones de trabajo desde mayor flexibilidad, informalidad y precarización laboral, adoptan formas contractuales típicas del trabajo artístico. En tensión con esta perspectiva focalizada en la precariedad como característica del trabajo artístico, encontramos otros puntos de vista donde el trabajo artístico presenta una forma aspiracional de vivir el trabajo:

> de ahora en adelante, las profesiones soñadas o aquellas en las cuales los individuos parecen realizarse más, son las que se consideraban hasta ahora como las más alejadas del trabajo: las profesiones artísticas. Como lo recuerda P. M. Menger, el trabajo artístico era concebido por el joven Marx como el modelo de trabajo no alienado por el cual el sujeto se realizaba en la plenitud de su libertad expresando las fuerzas que hacían la esencia de su humanidad. El trabajo tendría que ser para cada uno el medio para desplegar la totalidad de sus capacidades. Pero simultáneamente, como vimos, otras actividades compiten con el trabajo y parecen, por lo menos para las personas con empleo, tan importantes como él (Méda, 2007, p.32).

En consonancia con la perspectiva de Dominique Méda (2007), Pablo Míguez (2020) sostiene que en los tiempos que corren, el trabajo es una actividad orientada a un fin previamente visualizado en el marco cognitivo de los sujetos, pero que se lleva a cabo en condiciones no libres. Según esta idea y en diálogo con la cita anterior, en el momento en que el trabajo sea libre ya no hará falta distinguir entre

el trabajo y el no trabajo. Es por eso que el trabajo artístico realizado como trabajo libre es percibido por Méda (2007) como el tipo ideal de trabajo. Así, en las lecturas encontramos una tensión: ¿Puede comprenderse al trabajo artístico como un trabajo libre? ¿O se trata de un trabajo que responde por completo a las lógicas del capitalismo contemporáneo? Mientras algunas perspectivas consideran que se trata de un tipo de trabajo *hiper-precarizado* y, por lo tanto, tipo ideal del trabajo capitalista; otras piensan al trabajo artístico como un modo de producción alternativo con alcances que exceden las lógicas sistémicas. Aunque parezcan contradictorias, creemos que los dos puntos de vista nos brindan herramientas para pensar algunas cuestiones al interior del trabajo artístico. En nuestro estudio, entonces, consideramos ambas posturas, ya que cobran sentido en las diversas experiencias y perspectivas de los sujetos. En *9.5 tesis sobre arte y clase social*, Davis (2022), la relación del arte con el trabajo puede verse orientada al control que aplican las personas sobre aquello que realizan como trabajo y ocio. De esta manera, vale la pena revisar la perspectiva histórica para pensar la relación entre trabajo y arte y las propias subjetividades de sus creadorxs. Es así como la conceptualización del arte como trabajo libre o hiper-precarizado puede leerse en función de los tiempos históricos que acontecen y de las configuraciones subjetivas que construyen lxs artistas. Para profundizar este análisis, es relevante recuperar algunos aportes teóricos que contribuyen a clarificar las particularidades que distinguen al trabajo artístico de otros trabajos.

Comprendemos que el quehacer artístico puede ser concebido teórica y conceptualmente como un trabajo, pero con ciertas particularidades que lo diferencian de otros trabajos. En contraposición con Wolf (1997), que equipara al trabajo artístico con los no artísticos, vemos que los primeros no se caracterizan por el valor de uso en términos utilitarios de apropiación objetiva. Por el contrario, se trata de un valor simbólico, construido socialmente y legitimado culturalmente, pero que corresponde a la apreciación sobre una producción que pone en juego, también, los aspectos subjetivos de lxs artistas y

sus públicos. De esta manera, se comprende que la producción artística contiene la vitalidad de cada unx de sus intervinientes (Graw, 2017). Por ese motivo, Neffa (2003) distingue la utilidad del trabajo artístico respecto a otros trabajos, ya que la cuestión laboral tiende a esconderse detrás de la artística. Así, es frecuente que cuando se decide realizar obras de arte sin restricciones de tiempo productivo, la percepción de la actividad artística como trabajo se difumina y asocia con aquellas que se realizan fuera del ámbito laboral. En el próximo apartado, vamos a revisar esta discusión a partir del punto de vista del marco normativo vigente en la actualidad.

2.2. En voz del marco normativo

Para empezar a analizar este punto de vista, recuperamos la revisión de políticas a nivel nacional (por ejemplo, la Ley del Teatro Nº 24.800) y otras que corresponden a jurisprudencia de Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) desde los aportes de Rivarola (2024). En cuanto a la Ley del Teatro, la autora retoma su recepción y alcances:

> entendemos que la promulgación de la Ley N° 24800/97 evidenció la legitimación, por parte del Estado nacional, de la actividad teatral como práctica que contribuye al afianzamiento de la cultura, constituyendo un espacio primordial para el establecimiento de lazos integradores y de fortalecimiento de la identidad cultural. En el mismo sentido, la Ley Nacional de Teatro significó una conquista valiosa en el campo de los derechos culturales. Y en perspectiva histórica, fue la culminación de un proceso de demandas que obtuvo una respuesta política, colocando a la actividad en la esfera pública, a través de la lucha colectiva (Rivarola, 2024, p. 47).

Aun así, en el desarrollo del análisis, la autora presenta una serie de tensiones entre la normativa y los modos en que producen lxs artistas. Esto se debe a que la ley desconoce la figura de lxs artistas como trabajadorxs y, por ende, sujetos con derechos laborales.

Por otra parte, en lo que corresponde a la provincia de Buenos Aires, en el año 2009 se sancionó la Ley del Consejo Nacional del Teatro Independiente (CPTI) que, si bien se concentra en la producción independiente, concibe la figura de lxs trabajadorxs teatrales. De hecho, define ese rol de la siguiente forma:

> ARTÍCULO 4.- Serán considerados como trabajadores de teatro quienes se encuentren dentro de las siguientes previsiones:
> a) Aquellos que tengan relación directa con el público, en función de un hecho teatral.
> b) Aquellos que tengan relación directa con la realización artística del hecho teatral, aunque no con el público.
> c) Los investigadores, instructores, archivistas, bibliotecarios, docentes, o cualquier otra persona vinculada al hecho teatral.
> Asimismo, déjase establecido que la presente Ley tiene por objeto principal apoyar el desarrollo del teatro independiente por lo que la actividad de actores, actrices, técnicos y demás personas que interactúen en el marco de esa labor, no constituirá relación de empleo público (Ley 14.037, artículo 4).

De esta manera, aunque indica que lxs trabajadorxs de teatro son personas que aportan a la producción teatral artística, docente e investigativa (entre otras vinculadas al hecho teatral), se advierte que no se trata de una propuesta contractual de relación de empleo público. Asimismo, cuando se describen las funciones del Consejo en el Artículo 12, no se contempla el otorgamiento de honorarios a lxs trabajadorxs teatrales, ni el fomento y desarrollo de su situación en

tanto sujetos de derechos (el foco está orientado a la producción en sí misma y su consumo).

En el año 2015 se promulgó la Ley Nacional del Actor (Ley 27.203) que reconoce formalmente a lxs actuantes-intérpretes como trabajadorxs. De esta manera, se propone regular la modalidad de retribución económica, incluyendo el pago de aportes jubilatorios, cobertura médica y seguridad social. Como vemos, la norma caracteriza a su trabajo como *discontinuo*, por lo que su regulación se adapta a contratos breves de tiempo determinado (es decir, por proyectos específicos).

> ARTÍCULO 12: A los efectos de la seguridad social, los servicios de los trabajadores definidos en el artículo 1° de la presente ley se califican como de carácter discontinuo y se regirán por lo dispuesto en el artículo 13.
> Se entenderán por servicios discontinuos aquellos que, por las particularidades propias de la tarea, se prestan en forma alternada o intermitente durante todo el año calendario, con uno o varios empleadores (Ley 27.203, artículo 12).

En ese sentido, se naturaliza la inestabilidad laboral al no dar lugar a la posibilidad de contratos más estables que faciliten compatibilidad con múltiples proyectos (no solo obras de teatro[36]). Más allá de la durabilidad, las contrataciones en relación de dependencia muchas veces son buscadas porque se asocian a un trabajo típico posible de alcanzar siendo artista (en relación con las certezas y seguridades respecto a las condiciones laborales de trabajo). A pesar de todo, la mayoría de lxs teatristas platenses han desempeñado su trabajo actoral en espacios autogestivos (del Mármol *et al.*, 2017), donde la ley en sí no rige, ya que no se trata de trabajos con relación de dependencia, sino lo contrario. Esto da cuenta de un concepto diluido en su definición laboral que dificulta su regulación. Frente a las distintas

36 Existen casos de actuantes platenses que trabajaron actuando en simulacros para estudiantes de nivel superior que están cerca de recibirse (por ejemplo, con el gremio de medicina).

nociones o ideas asociadas a lo que implica el hecho de actuar, su regulación en términos de trabajo tiende a variar. Por eso, para profundizar esta problematización, revisaremos en el siguiente apartado el punto de vista de lxs artistas en cuestión.

2.3. En voz de actuantes

En nuestro trabajo de campo encontramos que existe un gran consenso para relacionar a la *actuación* en teatro con la categoría *trabajo* (específicamente 9 de cada 10 sostuvieron esa asociación[37]). Con el correr del análisis, identificamos dos factores fundamentales a partir de los cuales lxs artistas sostienen que la actuación (como otras actividades artísticas) puede identificarse como trabajo: 1- la formación profesional y 2-el tiempo dedicado a su producción y realización. Aun así, vemos que estas categorías pueden verse problematizadas si indagamos las configuraciones que encontramos en los puntos de vista de los sujetos con quienes dialogamos. Por eso, este apartado se divide en dos secciones que problematizan cada uno de esos argumentos.

2.3.1. ¿Será por la formación profesional?

Según indican algunxs artistas, la actuación es un trabajo por su requerimiento de formación profesional. En línea con esta postura, recuperamos la cita de una actriz reconocida en el circuito teatral platense en la cual se sostiene esa idea.

> Es un trabajo porque hay algo que se brinda también para los otros, no solo para uno. Porque, además, es una carrera que se estudia, uno se forma para eso, digo, hay trabajos

37 Aunque la proporción de quienes viven su vida como trabajo sea menor (específicamente 7 de cada 10).

> en los que no tenés formación. Por ejemplo, seguramente alguien que trabaja recogiendo la basura no se forma para recoger la basura, sin embargo, obviamente es un trabajo. Y en el caso de la actuación tiene ese plus, como lo tienen otros tantos trabajos, que hay una inversión en formación que me parece que hace que se vuelque en términos teatrales, actorales, laborales para agregarle un valor. (Actriz en circuito oficial e independiente. Empleada estatal en Cultura. 54 años)

Tal como podemos ver, mientras argumenta que la actuación es concebida como trabajo por su formación profesional, también advierte que la especialización en una actividad no es un requisito para que sea concebida como trabajo. Es decir, se reconoce la existencia de trabajos que no requieren una formación específica para su ejercicio. Por lo tanto, en la misma cita vemos que asociar a la actuación como trabajo por su requerimiento formativo no resulta del todo suficiente. Aun así, la justificación de reconocer al arte como trabajo porque se trata de una actividad profesional que requiere formación es algo que se reitera en varios puntos de vista de artistas. Por eso, vemos relevante ahondar en la particularidad de la formación de actuantes de teatro de La Plata.

En nuestra encuesta encontramos que quienes respondieron alcanzan altos niveles de formación académica. Esto significa que son sujetos que han tenido oportunidades para seguir estudiando luego de finalizar la educación secundaria (obligatoria en Argentina desde el año 2006 por la ley nacional Nº 26.206) en carreras que pueden o no ser específicamente artísticas. Si bien muchxs actuantes han estudiado carreras como Licenciatura y/o Tecnicatura en Actuación, Profesorado de Teatro, entre otras carreras artísticas, también encontramos personas que se han formado profesionalmente en otras áreas como, por ejemplo, psicología, bioquímica, biología, sociología, antropología, informática, abogacía, entre otras.

Es importante destacar que el recorte poblacional estudiado se ubica en una ciudad universitaria (caracterizada de esa forma por la cantidad de facultades dependientes de universidades nacionales de índole pública y privada que dispone su territorio). Teniendo en cuenta que cada una de las respuestas de la encuesta supone tanto el estado completo como el incompleto de ese nivel, podemos presentar que el 96% de loxs encuestadxs se encuentran estudiando (o han finalizado) estudios de nivel superior. Este dato resulta llamativo si lo comparamos con datos oficiales de la Encuesta Permanente de Hogares (EPH) del aglomerado La Plata que presenta un porcentaje menor de personas con estudios de nivel superior (específicamente, representan el 43% del total, siendo un 10% correspondiente a nivel terciario, 31% a universitario y 2% a posgrado). Esto significa que, si comparamos los resultados de una encuesta oficial sobre la población de la ciudad, vemos que un poco menos de la mitad alcanzan educación de nivel superior, aun tratándose de una ciudad universitaria. Ahora, si tomamos el caso de lxs 181 artistas encuestadxs para nuestra investigación, vemos que casi la totalidad estudia o ha estudiado en nivel superior (ya sea o no específico en el rubro artístico).

En cuanto a la formación artística específicamente en actuación vemos un gran interés por instruirse, tanto sea en espacios educativos institucionalizados (carreras de formación superior en nivel terciario y universitario), como en espacios educativos no institucionalizados, que no expiden títulos ni certificaciones profesionales, por ejemplo, talleres y seminarios de teatro particulares. Estos suelen ser promotores de nuevos proyectos teatrales futuros a partir de la construcción de redes de contacto. Es decir, la participación en estos espacios de sociabilidad es importante para sostener la actividad en el ámbito de producción artística. En muchos casos, incluso, conviven ambas experiencias (las institucionalizadas y las que no lo están), aunque la mayoría recurre a espacios de formación como talleres y seminarios particulares. Lo anterior, se vincula con la idea que plantea Ortiz (2021) sobre el trabajo intelectual que, en este caso, asociamos al tra-

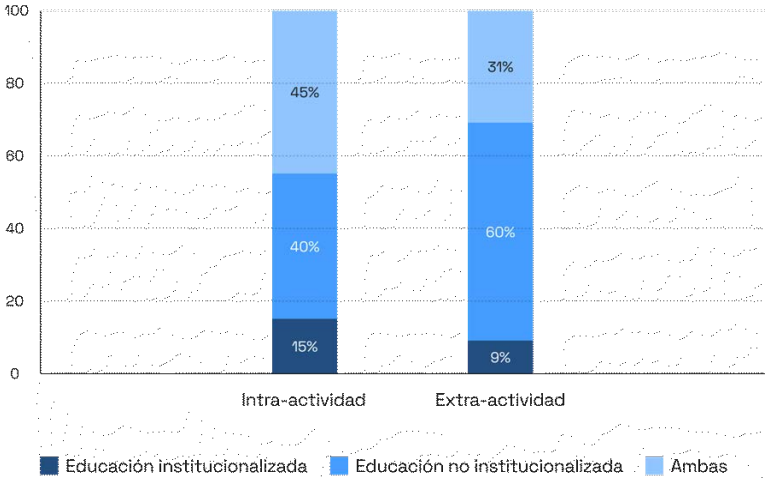
bajo artístico: el carácter artesanal de la profesión, en tanto que, por más que requiere una formación específica, es clave el aprendizaje obtenido con el mismo quehacer artístico.

Los espacios de formación educativa institucionalizada pueden ser varios de nivel superior tanto en la ciudad como por fuera. Cerca de la ciudad de La Plata, en Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) se encuentra la Universidad Nacional de Artes (UNA) y la Universidad Argentina de la Empresa (UADE), instituciones pública y privada, respectivamente, que ofrecen carreras universitarias del campo artístico. Asimismo, en el nivel terciario, existe la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD) y el teatro del Centro de Investigación Cinematográfica (CIC), entre otros. Mientras tanto, en la ciudad de La Plata, la Escuela de Teatro de La Plata (ETLP) ofrece una oferta educativa pública de nivel terciario con reconocimiento generalizado al interior del campo de artistas platenses. Considerando los resultados obtenidos en el trabajo de campo, encontramos que prácticamente la mitad ha estudiado carreras en la ETLP y, un cuarto ha optado por las dos carreras centrales de actuación: el Profesorado de Teatro y la Tecnicatura en Actuación. Aunque el título en actuación no es requerido para ejercer en obras de teatro, performances, producciones audiovisuales, dar talleres y seminarios en el sector de formación no institucionalizada, entre otras, para dar clases de teatro en espacios institucionalizados, por lo general, el título profesional es solicitado y valorado. En el siguiente gráfico veremos la formación general de lxs encuestadxs distinguiendo la institucionalizada de la que no lo es y considerando situaciones de intra y extra-actividad[38].

38 Recordamos la definición desarrollada en el capítulo anterior: nombramos intra-actividad para referirnos a quienes realizan varios trabajos dentro de la rama de actividad artística y extra-actividad para indicar quienes realizan trabajos en otras ramas de actividad distintas a las artísticas.

Gráfico 3

Espacios de formación actoral según institucionalización y situaciones de extra/intra-actividad (2021)



Fuente: Encuesta "Trabajo artístico de actuantes del Gran La Plata antes y durante la pandemia del Covid-19". Elaboración propia.

Así, vemos que, entre lxs intra-activxs, 4 de cada 10 han entrenado en espacios *no institucionalizados* únicamente, mientras que lxs extra-activxs, son 6 de cada 10. Más allá de la diferencia entre grupos, un poco menos de la mitad de lxs intra-activxs elige aprender y entrenar netamente en espacios de formación *no institucionalizados*, cuestión vinculante a la idea de que las credenciales educativas no garantizan, necesariamente, una mejora en la calidad de empleo (Salvia y Vera, 2015). Esto nos permite comprender que la proporción de extra e intra-activoxs que estudian la Tecnicatura de actuación es idéntica.

A su vez, es relevante destacar que muchxs desarrollan y entrenan sus habilidades artísticas en el propio quehacer teatral y en varias entrevistas sostienen que "aprenden haciendo". Esta idea aparece en lo

que comenta una actriz que lleva años perfeccionándose en espacios educativos *institucionalizados* y *no institucionalizados*:

> Actuar es muchas cosas, es también bailar, es también, no sé, podés ir al supermercado y actuar. No sé, estar contenido con ciertas estructuras para poder hacerlo, pero que se vea más posible la actuación y que no genere cierta distancia de decir "no, yo no puedo actuar". Alguien sin experiencia que venga de otro ámbito lo puede hacer. Obvio que está muy bueno estudiar actuación, yo hice una carrera, pero es importante también saber que no es necesario hacer una carrera para ser actor o actriz (2020. Actriz en circuito independiente y oficial. Actriz en audiovisual. Docente en espacios no institucionalizados y fotógrafa. 29 años).

Esta perspectiva nos brinda algunas pistas para entender que un poco menos de la mitad de ambos grupos han optado estudiar en espacios *institucionalizados,* es decir, aquellos que otorgan credenciales educativas certificadas. Si volvemos a analizar los resultados en función de estos dos grupos, vemos que la mitad de lxs intra-activxs han transitado por la ETLP, mientras que en el otro grupo son 4 de cada 10. Es relevante señalar que la mayor parte de quienes forman parte de la ETLP resaltan que, más allá de cuán habilitantes sean los títulos en particular, su paso por la institución brinda experiencias y contactos centrales en su desarrollo profesional.

En síntesis, al indagar la formación actoral encontramos diversidad en cuanto a los espacios desde los que deciden aprender a ejercer la actividad: ya sea desde instituciones formativas que ofrecen certificación por la actividad, espacios *no institucionalizados* como talleres y seminarios particulares y hasta incluso el autoaprendizaje. Esto se ve con mayor claridad cuando distinguimos entre aquellas personas que concentran su actividad en la rama artística respecto a quienes no lo hacen. Frente a la heterogeneidad que caracteriza la formación

en actuación de lxs interlocutorxs, podemos relativizar la asociación del arte con trabajo por la especificidad formativa. A continuación, indagaremos lo que sucede cuando nos enfocamos en la otra variable con la que, en general, se suele justificar que la actuación es un trabajo: el tiempo que se dedica a la actividad.

2.3.2. ¿Será por el tiempo dedicado?

En este apartado, abordamos otro tipo de argumentación con la que se sostiene que la actuación es y, según muchxs artistas, "debe ser" comprendida como trabajo. Fundamentalmente se trata de aquellas personas que asumen que la actuación requiere tiempo de producción y que, en tanto se elabora un producto que es consumido por otrxs se comprende como trabajo. La idea se asocia a la definición que esboza Neffa (2003) de trabajo, comprendida como una actividad que ofrece un bien o servicio socialmente útil. En este sentido, recuperamos el siguiente fragmento de la entrevista a una joven actriz:

> Yo creo que es un trabajo porque, si vamos a la definición más simple, estás prestando un servicio, entonces, siempre que se presta un servicio estás trabajando. Después otra variable que tiene cualquier trabajo: prestás un servicio, tenés horarios que cumplir, tenés una herramienta que en este caso es el cuerpo y entonces ¿cómo lo economizás? ¿cómo, en ese sentido, le ponés un valor? Pero sí, es un trabajo. Hay un tiempo, hay un proyecto, hay objetivos que cumplir, hay trabajo en equipo, hay mucha gente que trabaja para montar una obra (Actriz del circuito independiente. Estudiante de psicología, 23 años).

La actriz focaliza en que la actuación es un trabajo en tanto constituye un servicio que tiene valor de uso para terceros y, por lo tanto, re-

quiere de la fuerza de trabajo que ha de ser reconocida materialmente en función del tiempo de trabajo socialmente necesario para su producción. Sin embargo, ella plantea una problemática similar a la que hallamos en Brie (2008): no existe procedimiento capaz de anticipar el tiempo de trabajo requerido para hacer una obra de arte. Su imprecisión es constitutiva de la cualidad creativa, en tanto lo que se produce no tiende a buscar replicar ni copiar una antecesora, sino, presentar algo de orden inédito (aunque pueda verse inspirada en obras previas). En otras palabras, la creatividad, característica del arte, supone la abstracción de los límites del tiempo de trabajo y pretende realizarse en condiciones de trabajo libre. Sin embargo, en los pocos casos en que actuantes platenses fueron contratadxs para propuestas creadas desde salas oficiales (como, por ejemplo, los laboratorios del Teatro Municipal Coliseo Podestá durante la dirección del espacio por Gastón Marioni), lxs artistas contaban con un tiempo limitado para ensayar y producir las obras de teatro que finalmente se mostraron. Incluso, cuando se realizan producciones de forma autogestiva, aunque sean flexibles, en muchas ocasiones se establecen tiempos que ordenan el proceso de trabajo, por ejemplo, las reservas de fechas en salas de forma anticipada para estrenos.

La organización de los tiempos entre las producciones teatrales autogestivas y las oficiales suelen ser distintas. Aquellas que se originan como una producción de salas de teatro oficial suelen demandar alta disponibilidad horaria, porque por lo general, requieren más de un día de horario de ensayo semanal en turnos diurnos. Los horarios de ensayo son establecidos antes de conformar todo el elenco y la selección de sus integrantes queda sujeta a aquellas personas que disponen de esos tiempos. Por el contrario, en el caso de las producciones autogestivas, los tiempos se establecen en función de los horarios de los miembros del elenco. Esto último muchas veces es presentado como el mayor desafío de este tipo de producciones.

> Cuesta mucho encontrar, primero, día y horario de ensayo. Eso es como [a modo de diálogo entre un grupo de teatro]:
> - Bueno, ensayemos.
> - ¡Sí!
> - ¿Cuándo?
> - Ay no puedo.
> - No puedo.
> - No puedo.
> [Fin de simulación del diálogo]
>
> En una de esas, si vos por eso obtuvieras un sueldo por ensayar, capaz no tenés que ir ese día a hacer una changa[39]. O sea, simplemente que reemplace la changa, no estamos hablando de adinerarnos mucho. Pero la mayoría no puede porque tiene que ir a la changa (2021. Actriz en circuito oficial e independiente. Repartidora de libros de biblioteca. 43 años).

En esta cita se describe lo que ocurre con frecuencia a la hora de organizar la creación de una obra de teatro de forma autogestiva. Esto es, se necesita tiempo de ensayo, pero, a su vez, se requiere gente que disponga de ese tiempo y hacerlo coincidir entre lxs participantes del grupo. En otras palabras, existe una dificultad para combinar horarios, agendas y rutinas de los distintos miembros, poder coincidir en un espacio libre para ocuparlo con el compromiso y la responsabilidad que requiere participar y crear una obra de teatro (luego, volver a organizarse para realizar las funciones en la sala teatral que tenga disponibilidad).

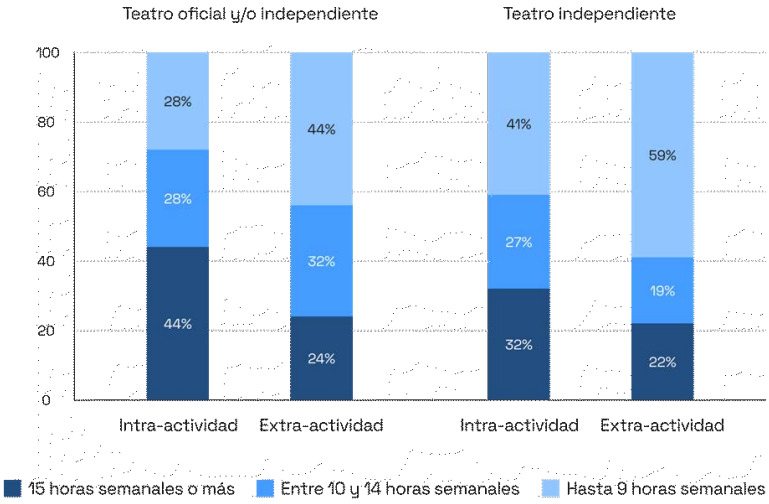
Por todo lo anterior, en este estudio analizamos los usos del tiempo dedicados a la actuación teniendo en cuenta su intensificación en la cotidianeidad de los sujetos. En este sentido preguntamos por

39 Forma coloquial de llamarle a actividades que buscan algún tipo de retribución económica y se caracterizan por ser informales y poco estables.

la cantidad de tiempo que dedican semanalmente a la actuación y lo relacionamos con la participación en salas de distintos circuitos productivos como las situaciones de *intra/extra-actividad*. A continuación, vemos un gráfico de barras que sistematiza los resultados hallados en la encuesta de propia autoría.

Gráfico 4

Cantidad de horas dedicadas a la actuación de actuantes en intra/extra-actividad y participación en salas de teatro independientes y/o oficiales (2021)



Fuente: Encuesta "Trabajo artístico de actuantes del Gran La Plata antes y durante la pandemia del Covid-19". Elaboración propia.

Tal como podemos observar, lxs intra-activxs que han trabajado en salas de teatros oficiales, dedican mayor cantidad de horas a la actuación, mientras que quienes están en situaciones de extra-actividad y solo han participado en salas de teatro independiente son quienes

dedican menos cantidad de horas a la actuación. Esto puede relacionarse con la desigual valoración de los tiempos, determinada socialmente en función de los tiempos de trabajo productivos en términos capitalistas. Es decir, la concepción del uso del tiempo en función de las configuraciones que adopta el trabajo actoral en sus vidas: entre tiempo de ocio y tiempo de trabajo.

De acuerdo con Labad y Ruido (2022), nuestros tiempos no valen todos por igual, ya que estamos inmersos en un sistema que simbólicamente reconoce como valioso el tiempo productivo, visible rápidamente, frente al de puro ocio en donde la productividad no es evidente. De esta manera, el tiempo asalariado es más valorado en tanto tiene la capacidad de generar plusvalía y, con ello, acumulación de capital económico. En este sentido es que puede comprenderse la mayor dedicación de tiempo a la actuación por quienes ejercen en situaciones de intra-actividad y han actuado (o actúan) en salas de teatro oficial que, en caso de tener producciones propias, requieren de mayor disponibilidad y flexibilidad de tiempos.

De esta manera, consideramos relevante recuperar aportes de Zafra (2017) en los que sostiene que el tiempo artístico no solo es escaso, sino que se pone en juego en el espacio social como un bien de lujo. Es decir, la falta de tiempo es un factor excluyente a la hora de organizar y agrupar a personas de un grupo (auto) convocadxs para crear una obra de teatro. Ahora bien, la necesidad de disponibilidad de tiempo suele también ser requerida por lxs mismos teatristas para realizar obras:

> Es ir a la búsqueda de otro tiempo, que es el tiempo que uno necesita para generar un hecho artístico. Ese tiempo no se puede medir de la misma manera, a veces podés tener la suerte de que todo se encaje y un hecho artístico surja con facilidad y bastante resuelto al momento del estreno, porque siempre hay un momento del estreno, la búsqueda se tiene que completar con el público. Otras

> veces ese tiempo tarda, si lo pusiéramos en los tiempos ordinarios, puede tardar un año o dos, tres. Hay búsquedas que son difíciles, pero también son las que producen mucha satisfacción. Porque en realidad, se logró sintetizar todo lo que uno buscaba, aún aquello que buscaba sin saber exactamente qué era. Es muy placentero cuando eso pasa (2022. Actor del circuito independiente y oficial. Director, productor y técnico en teatro. Dramaturgo. Dueño de sala teatral. Jubilado. 68 años).

De esta manera, encontramos que, para algunas personas, el tiempo dedicado a la actuación es relativo y no se mide de la misma forma que el tiempo productivo del ámbito laboral. Es decir, mientras hay quienes usan el tiempo dedicado a la actuación como parte de ese tiempo productivo propio del ámbito laboral remunerado, otras personas actúan en su tiempo "libre", comprendido como aquel que se escapa de su ámbito de trabajo. En este sentido, reafirmamos dos cuestiones elementales: por un lado, que no existe un consenso claro sobre qué es el arte y ser artista, más allá que el sentido común de la comunidad teatral lo asocie rápidamente con trabajo. Por otro lado, que las configuraciones que adopta el trabajo actoral en las vidas de los artistas son diversas en función de su formación profesional en vínculo con sus situaciones de *intra/extra-actividad* y los usos del tiempo relacionados a esa dimensión, así como la participación en salas de teatro oficial.

2.4. En síntesis…

En este capítulo habilitamos una pregunta que trastocó todo el análisis de la investigación y que, a su vez, visibilizó aportes claves para comprender el trabajo artístico desde su diversidad. De esta manera, el hecho de cuestionar la asociación de arte como trabajo que, con

anterioridad, era un supuesto indiscutible y emblema militante, nos permitió comprender que, para empezar, no hay acuerdos claros sobre su carácter laboral ni tampoco sobre su definición conceptual. Retomando los aportes de Moulin (1983), sostenemos que la volatilidad del término artista hace que resulte ininteligible a los estudios sobre el trabajo en general y artístico en particular. Esto es, si la definición de artista varía al interior de los antecedentes teóricos, de los marcos normativos vigentes en la actualidad y en de los discursos de lxs artistas, explicar algo que trascienda lo meramente descriptivo se convierte el principal desafío.

A la luz de los primeros pasos, vemos que entre los antecedentes no hay un acuerdo generalizado acerca del trabajo artístico. Mientras hay quienes perciben al arte como un trabajo igual que cualquier otro no artístico, también están quienes sostienen que es un trabajo con cierta especificidad que permite comprender a- la autoexplotación dentro de su producción o b- la libertad que caracteriza su ejercicio.

A su vez, cuando revisamos el marco normativo, también encontramos que hay distintas perspectivas. Mientras unas leyes omiten el carácter laboral del arte, otras lo asumen, pero no dan lugar a que se ejerza como cualquier otro trabajo. De hecho, se trata de leyes presentadas por fuera de la regulación laboral general.

Por último, según el punto de vista de lxs artistas, vemos cierto consenso en asumir al arte como trabajo, pero cuando indagamos los argumentos que sostienen esa idea, el término vuelve a cobrar liquidez. Es así que, aunque se asuma que el arte es trabajo, no parece haber un argumento conciso que justifique esa premisa ni defina el concepto de trabajo artístico o trabajadorx del arte. Todo esto nos permitió retroceder a nuestro punto de partida, tomar distancia de nuestros supuestos iniciales y pensar que, quizás, el teatro ocupa distintos lugares en las vidas de todxs lxs artistas. Por tal motivo, encontramos necesario clasificar esta heterogeneidad y diseñar un esquema de *tipos ideales* construidos a partir de distintas dimensiones problematizadas en la investigación. A continuación, mostramos las tensio-

nes entre trabajo y no trabajo vistas en las vidas artísticas de actuantes para comprenderlas a partir de la propuesta analítica de este estudio.

CAPÍTULO 3

El punto de llegada

Después de indagar las condiciones de trabajo de lxs actuantes y sus matices a partir de los distintos lugares que ocupa el teatro en sus vidas (considerando que este puede o no ser vivido como trabajo), es de nuestro interés profundizar el análisis en los espacios de organización donde se ponen en discusión aspectos del trabajo artístico, ya sea respecto a sus condiciones de trabajo como a las producciones mismas, para poder entender las distintas *formas de vivir el teatro* que hallamos en nuestra investigación.

Para eso, primero identificamos varios espacios de organización colectiva que pueden distinguirse a partir de los objetivos que persiguen, los sujetos que convocan y su nivel de institucionalización. Luego, desarrollamos con mayor profundidad el conflicto que devino de la intervención en la delegación sindical de la Asociación Argentina de Actores hace un poco más de 10 años. Para eso, hemos tomado distintos puntos de vista y, de esa manera, evidenciamos desacuerdos en torno a distintas configuraciones que adopta el trabajo actoral en las vidas de lxs artistas. Una vez que constatamos las tensiones del sector, presentamos las formas que adopta estos desacuerdos en la acción colectiva, considerando aquellas organizaciones no institucionalizadas. Tras mencionar la diversidad conviviente al interior del trabajo teatral, presentamos en el último apartado la construcción categórica elaborada en esta investigación que nos permite comprender algunas contradicciones en los mundos teatrales.

3.1. ¿Dónde me sumo?

Una vez explicitado qué es el trabajo artístico actoral y dónde se lleva a cabo, pensamos que resulta importante dar una idea de las formas de organización colectiva que adopta el gremio. Por eso, en esta parte, presentamos los espacios de organización colectiva (no) institucionalizados que convocan a actuantes desde distintos roles posibles de ocupar en la producción artística teatral (ya sea como actuantes, docentes, dueñxs de sala, autorexs, etc…). A continuación, vemos una tabla que sintetiza los distintos espacios de organización institucionalizada de actuantes de teatro en La Plata durante el período 2019-2021.

Tabla 3

Espacios de organización institucionalizados de actuantes de teatro en La Plata (2019-2021)

Nombre de la organización	Breve resumen de la organización
Asociación Argentina de Actores (AAA)	Sindicato nacional que representa la figura de actores/rices en nuestro país. Se ocupa de la regulación, administración y control de la actividad laboral de los actores; la protección gremial; la organización de actividades culturales; la provisión de servicios turísticos en hoteles propios y la prestación de servicios sociales y mutuales.
Asociación de Teatristas La Plata (ATEPLA)	Organización no gubernamental (ONG) creada en 2003 con el fin de promover, fomentar y proteger la producción teatral local. Los/as artistas participantes son, fundamentalmente, dueños/as de salas teatrales que se organizan por sostener los espacios de producción teatral en la ciudad.
Sindicatos docentes de la Provincia de Buenos Aires	Sindicatos que, según nivel educativo y entidad de dependencia (es decir, si se trabaja en el ámbito público o privado) pueden representar a los docentes en artes.
Teatro por la Identidad (TxI)	Asociación civil sin fines de lucro que, cada año, organiza un ciclo con el objetivo de construir memoria a través de la actividad artística. La noción sobre la memoria apunta, principalmente, a las atrocidades cometidas durante la última dictadura cívico militar eclesiástica (1976 - 1983) en nuestro país (entre ellas persecuciones, censuras, torturas, muertes y desapariciones). El ciclo es posible gracias al trabajo colectivo de trabajadores/as del arte como de miembros de organismos de Derechos Humanos.
Sociedad General de Autores de la Argentina (Argentores)	Sociedad civil creada con el fin de proteger los derechos de autor/a desde el registro de los escritos, el control de su utilización (en función de los permisos otorgados en el territorio nacional como internacional), la recaudación del porcentaje estipulado en los casos correspondientes y la realización de los pagos respectivos a los/as autores/as.

Fuente: Encuesta "Trabajo artístico de actuantes del Gran La Plata antes y durante la pandemia del Covid-19". Elaboración propia.

Para empezar, presentamos al espacio institucionalizado que agrupa a quienes se desempeñan desde la actuación. La Asociación Argentina de Actores (AAA) surge en 1919 (Klein, 1988) en un contexto de explotación laboral de los artistas y fervor de huelgas gremiales (Mauro, 2018). Es un sindicato nacional adherido a la Central de los Trabajadores de la Argentina (CTA de los Trabajadores), integra la Confederación Sindical de Trabajadores de la Comunicación Social (COSITMECOS) y forma parte de la Federación Internacional

de Actores (FIA) y su Filial Latinoaméricana (FIA-LA). Actualmente tiene visibilidad mediática, ya que sus miembrxs suelen ser artistas famosxs, generalmente residentes en Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA), por lo que su organización parece mutar en los territorios que quedan por fuera del centro porteño. Particularmente en La Plata, vemos que el sindicato se caracteriza por bajo nivel de afiliación y, durante los años incluidos en este estudio, hubo escasa participación. Particularmente, de lxs 181 encuestadxs, vimos que 8 de cada 10 no están afiliadxs, mientras que 1 de cada 10 se encuentra afiliadx con cuota al día y 1 de cada 10 está afiliadx pero sin cuota al día. Según sostienen entrevistadxs, esto se ve influenciado por años de desorganización tras la intervención en la delegación de La Plata. A partir de narraciones de lxs artistas y notas de medios locales vemos que, en el año 2013, la lista que conducía la delegación de La Plata de la AAA resultó intervenida por la sede central de CABA tras derogar mediante la Ley Nº14.479 el inciso D del artículo n°20 de la Ley N°12.268/99. El inciso imposibilita a lxs actuantes de la sala del Teatro de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires a firmar contratos por tiempo indeterminado:

> d) El personal de agrupamiento artístico perteneciente a la Comedia de la Provincia regirá su relación laboral con la administración pública provincial mediante contratos de locación de servicios por un plazo no mayor de un año, pudiendo ser renovados. (Ley N°12.268, 1999, artículo 20).

Su modificación implicó que quienes eran contratadxs anualmente hacía aproximadamente diez años, podían aspirar a firmar contratos con mayor estabilidad. Sin embargo, esta situación generó un gran debate dentro y fuera del sindicato: por un lado, estaban quienes aseguraban que la medida era un inicio para garantizar mejores condiciones laborales a más actuantes, mientras que, por el otro, esta idea era criticada por aquellxs que insistían en que eso solo benefi-

ciaría a pocxs, por lo cual, el acceso al puesto de trabajo quedaría reducido a un grupo selecto. Frente a todo esto, la sede central del sindicato intervino la delegación denunciando a los miembros de la gestión[40] de aquel entonces por malversación de fondos[41] y se anularon las elecciones hasta el año 2021, cuando, con una lista única, volvieron a llamar a elecciones en la delegación de la ciudad. Más allá de que el conflicto del 2013 haya podido implicar un alejamiento del espacio sindical de muchas personas que antes estaban afiliadas y el desentendimiento de potenciales afiliadxs que podrían haberse incorporado en los años siguientes, también encontramos que muchxs actuantes de la ciudad tienen dificultades para afiliarse. Entre ellas, en reuniones de artistas, presentaron como problema que una condición para poder estar afiliadx al sindicato es haber actuado en una obra de teatro registrada y, en los últimos años, se han presentado numerosas obras de teatro en la ciudad sin registro oficial. Además, según han comentado en algunas entrevistas, la mayoría de lxs actuantes no están afiliadxs ni parecen preocuparse por eso porque no hay propuestas claras del sindicato para convocar a esxs trabajadorxs.

Por su parte, la Asociación de Teatristas La Plata (a partir de ahora, ATEPLA), es una ONG creada en 2003 con el fin de promover, fomentar y proteger la producción teatral local. Particularmente, ATEPLA se sostiene por la organización de dueñxs de salas teatrales y espacios culturales que, entre otras cosas, organizan eventos de difusión de producción de obras como *La noche de los teatros*. Este ciclo se realiza una vez al año con el fin de atraer público nuevo a los teatros y se consigue mediante una oferta gratuita de obras en cartel. A su vez, se organizan en conjunto con el fin de proteger y sostener los espacios de producción teatral. Según nos comenta un

40 Gran parte de lxs afectadxs eran miembros de la lista oficial de la delegación sindical en La Plata.

41 Según entrevistadxs afectadxs, los hechos de la denuncia nunca fueron comprobados ni volvieron a tratarse. Lo que sostienen es que, al modificar ese inciso, la AAA veía amenazada su representatividad porque como resultado lxs actuantes terminarían acercándose a sindicatos de trabajadorxs estatales.

actor (que además es músico, director, técnico, docente de teatro y dueño de una sala de teatro), los inicios de ATEPLA acompañaron la creación del Instituto Nacional del Teatro (INT). De esta manera, en conjunto, coordinaban el acondicionamiento de las salas a los requisitos solicitados por el Estado. Con el tiempo, desde este espacio y en articulación con otras regiones, se incorporan a la Federación de Teatristas Independientes Bonaerenses (FETIBO) y participan de la elaboración de la Ley Provincial del Teatro (Nº14.037), donde se declara desde el primer artículo al teatro como trabajo cultural, acreedor de promoción, protección y apoyo del Estado. A su vez, a nivel municipal, desde ATEPLA también crearon una ordenanza municipal (Nº11.749) de salas de teatro independiente en pos de proteger su regulación y funcionamiento. A partir de entonces, según el entrevistado, se ocuparon de cuestiones más particulares como el mantenimiento de las salas y la organización de eventos.

En lo que respecta a quienes ejercen como docentes, además de actuantes, pueden afiliarse en algún sindicato docente en función de la dependencia institucional en la que desempeñan sus clases. En este caso, recuperamos fundamentalmente aquellos que pueden corresponder a profesorxs de actuación: Sindicato Unificado de Trabajadores de la Educación de Buenos Aires (SUTEBA), Sindicato Argentino de Docentes Particulares (SADOP), Unión de Docentes de la Provincia de Buenos Aires (UDOCBA), Federación de Educadores Bonaerenses (FEB) y Unión Docentes Argentinos (UDA).

Teatro x la Identidad (TxI) es una asociación civil sin fines de lucro creada en articulación de artistas con Abuelas de Plaza de Mayo. Desde las múltiples disciplinas que conforman la producción teatral, lxs partícipes definen al teatro por su cualidad política. Así, se suman a la búsqueda de Abuelas de Plaza de Mayo y de esa manera, mantienen viva las consignas de memoria e identidad, corrompidas tras los delitos de lesa humanidad de la última dictadura cívico militar eclesiástica y empresarial que tuvo lugar en nuestro país. En La Plata, se manifiesta con una serie de eventos donde se encuentran artistas y

público para compartir obras de teatro gratuitas. Las mismas suelen abordar temáticas ligadas a derechos humanos y refuerzan la búsqueda constante de personas apropiadas durante la dictadura argentina iniciada en 1976.

Por último, la Sociedad General de Autores de la Argentina (a partir de ahora, Argentores), es una sociedad civil fundada en 1910 con el nombre Sociedad Argentina de Autores Dramáticos y, posteriormente, en 1934, renombrada con el nombre que hoy conocemos. Regulada bajo la Ley Nacional Nº 20.115/73, se ocupa del registro de las obras de teatro (entre otras producciones) y garantiza el derecho de autoría a partir de su recaudación por funciones presentadas y su posterior reparto correspondiente a la persona que creó y registró el escrito (en caso de que la persona no se encuentre con vida, la regulación de la obra queda en vínculo con herederxs o derechohabientes de lxs autorxs). Asimismo, es la entidad que regula los permisos de utilización de obras y sus condiciones tanto en nuestro país como en el exterior. Todas las obras de teatro que se presentan en funciones tienen la obligatoriedad de notificar a Argentores su utilización y aportar el porcentaje económico correspondiente[42].

Dicho todo lo anterior, encontramos que lxs actuantes pueden formar parte de distintos espacios de organización colectiva institucionalizada, ya sea por su ejercicio actoral y/o por otros trabajos de la producción y formación teatral en los que pueden desempeñarse. Además, vimos que, dadas las distintas configuraciones que adopta el trabajo actoral en sus vidas, no todxs concentran su trabajo en la producción artística en general y teatral en particular, por lo cual, en ocasiones, son mayores las convocatorias en espacios de organización colectiva no institucionalizados. Por eso, también describimos algunos de estos surgidos en el período estudiado.

42 Mauro (2018) realiza un recorrido detallado sobre distintas formas de organización de artistas en Buenos Aires en el período que va de 1902 a 1955 (estableciendo un corte de época en 1930) a partir del cual vemos también los encuentros y las distancias que caracterizaron las formas de organización colectiva entre actuantes y autorxs de obras de teatro.

La motivación en la insistencia de conformar espacios de organización colectiva no institucionalizados se relaciona con un modo de hacer teatro constituido sobre la base del apoyo y la colaboración del colectivo. Al igual que sostiene Boix (2020) acerca de los nuevos sellos de música en La Plata, la producción teatral de la ciudad se sostiene gracias al vínculo cooperativo de lxs artistas, esto es, más allá de una inclinación estética, cobra vida por una determinada "forma de hacer". Recuperando los aportes de Becker (2008), esta organización colectiva que garantiza un modo de producción específico se establece mediante convenciones que lxs mismxs artistas construyen al interior de los mundos del arte. Ellas se aprenden y comparten en la formación y su ejercicio y van mutando a partir de la propia interacción de los sujetos. En el caso de teatristas platenses, las convenciones suponen un modo de hacer basado en la cooperación artística en general, a partir de la cual se considera que la producción teatral de la ciudad se sostiene principalmente por las voluntades de lxs artistas (del Mármol et al., 2017). Aun así, estas producciones son realizadas fundamentalmente en el circuito autogestivo que, como dijimos, se realizan al margen de la legalidad y constituyen la mayor parte de la producción teatral. Entre las distintas formas en que lxs artistas pueden cooperar para el desarrollo de la producción teatral local encontramos: 1- el apoyo en las tareas de realización al interior de cada cooperativa (ya que, tal como comentamos anteriormente, una persona puede cumplir múltiples tareas en actividades para las que no siempre está formada); 2- las ayudas en la búsqueda de recursos humanos y materiales de otras cooperativas y sus allegadxs; 3- subsidios "de palabra" brindados, por lo general, por profesorxs de teatro para artistas con quienes tienen un vínculo previo y no puedan abonar por completo talleres de actuación privados; 4- festejos compartidos (como las celebraciones por cumpleaños de salas con la participación de grupos que no necesariamente son parte de la sala que festeja); 5- ayudas comunitarias en casos de emergencia (por ejemplo, han ocurrido casos como el incendio de una sala de teatro llamada Área

Chica, luego del cual la comunidad artística se organizó y colaboró para recaudar fondos y arreglarla o la organización en el reparto de bolsones de comida que el Estado ofrecía en pandemia a artistas que necesitaban ayuda); 6- la realización de festivales y premiaciones a partir de negociaciones con entidades estatales para que estas reconozcan material y simbólicamente el trabajo de lxs artistas; y 7- la organización colectiva para luchar por reclamos al Estado (como, por ejemplo, largas demoras en pagos de funciones por parte de distintas entidades estatales).

En el caso de la ciudad de La Plata, encontramos numerosos intentos y formas de organización colectiva no institucionalizadas de artistas autoconvocadxs. Por lo general hablamos de grupos que sistematizan encuentros por un período de tiempo con el fin de discutir problemáticas específicas en sus vidas teatrales y, en lo posible, coordinar medidas de acción en pos de resolverlas. A diferencia de los espacios institucionalizados, se trata de agrupaciones con recorridos más cortos y sin registro ningún tipo de oficial. Sintetizamos las organizaciones que aparecieron nombradas en la siguiente tabla:

Tabla 4

Espacios de organización no institucionalizados de actuantes de teatro en La Plata (2019-2021)

Nombre de la organización	Breve resumen de la organización
La Colectiva de Actrices por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito	Agrupación que inició en el 2018 con el objetivo de acompañar la Campaña a favor de la irrupción voluntaria del embarazo mientras se debatía en el ámbito legislativo. A su vez, también fue un espacio de discusión y contención en relación con problemáticas de género en espacios teatrales compartidos.
Asamblea de Teatristas Platenses (ATP)	Espacio virtual que funcionó durante el contexto de pandemia (entre el 10 de abril del 2021 hasta los primeros días del mes de junio de ese mismo año) con el fin de discutir y tomar medidas de acción frente a las situaciones económicas y laborales críticas que atravesaban los/as artistas durante la pandemia y, además, repudiar actos denominados como "injustos" por parte del Estado (principalmente, a nivel municipal)
Red Multicultural	Conformada durante la gestión gubernamental de Mauricio Macri en repudio a las políticas de ajuste y ofensiva contra el sector trabajador. La red se integra por trabajadores/as artísticos/as y culturales de distintas disciplinas y sostuvo una convocatoria considerable en las asambleas virtuales durante el 2020 hasta presentar al Concejo Deliberante de la Ciudad de La Plata la ordenanza de Emergencia Cultural que, finalmente, no fue tratada.
Profesorxs de Artes Escénicas Autogestivxs (PAEA)	Agrupación creada en 2020 tras las políticas de aislamiento durante la pandemia de Covid-19, conformada, como su nombre lo indica, con profesores/as de artes escénicas que trabajan en espacios formales e informales. El objetivo era, por un lado, denunciar las situaciones de precariedad laboral que constituye su trabajo y, por el otro, acompañarse en estrategias para poder continuar su actividad como docentes y/o talleristas más allá del contexto de aislamiento y cierre de actividades teatrales.

Fuente: Encuesta "Trabajo artístico de actuantes del Gran La Plata antes y durante la pandemia del Covid-19". Elaboración propia.

Todos los espacios de organización no institucionalizada que presentamos en la tabla anterior se constituyeron por encuentros presenciales y/o virtuales durante el período analizado. Algunos de ellos, como la Red Multicultural y la Colectiva de actrices, se han conformado antes de la pandemia por Covid-19, mientras que ATP y PAEA fueron creados durante el confinamiento. Los intereses de las organizaciones previas a la pandemia son diversos: mientras la Colectiva de actrices planteaba la discusión sobre la interrupción voluntaria del embarazo que se discutía en las calles y en el ámbito legislativo, la

Red Multicultural reclamaba contra las políticas de ajuste y desfinanciamiento de producciones y espacios culturales durante el gobierno presidido por Mauricio Macri.

Por su parte, en el contexto de confinamiento por el peligro al contagio del virus Covid-19, surgieron encuentros virtuales entre artistas autoconvocadxs que resultaron en agrupaciones como ATP y PAEA, mientras que los anteriores siguieron encontrándose, respetando los protocolos. El caso de la Colectiva de actrices tuvo curso hasta fines del 2020, año en que se sancionó la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo (IVE), promulgada a principios del 2021. Si bien la colectiva sostenía discusiones que trascendían la temática de la ley en cuestión (como, por ejemplo, las oportunidades de ocupar espacios de tomas de decisiones según género o la problematización de situaciones de abuso y violencia dentro y fuera de los espacios de creación artística), a partir del 2021 cesaron las convocatorias.

Por otro lado, tanto los encuentros y medidas implementadas por la Red Multicultural, ATP y PAEA atendían a cuestiones específicas del trabajo[43]. La Red Multicultural discutía sobre la precariedad laboral de lxs artistas en general y, fundamentalmente, los espacios culturales en la ciudad. ATP planteaba problemáticas sobre las condiciones de trabajo que encontraban lxs actuantes en aquel contexto. Por su parte, PAEA también problematizaba las condiciones de trabajo, pero específicamente de quienes enseñan (ya sea en ámbitos institucionalizados como en los que no lo están) y, a su vez, acompañó como colectivo a sus integrantes en la creación de recursos didácticos y encuentros para sostener sus espacios de trabajo en el contexto de confinamiento. Más allá de la especificidad de cada grupo, la preocupación central de estos tres agrupamientos tuvo que ver con evidenciar las condiciones de trabajo que viven lxs actuantes y, reclamar a organismos estatales políticas públicas culturales que atiendan a esa necesidad. A continuación, vere-

43 En el caso de PAEA y ATP, me ofrecí para llevar a cabo las encuestas en agradecimiento por permitirme realizar observaciones participantes en sus asambleas.

mos los distintos intereses puestos en juego en la organización colectiva dentro y fuera de estas formas de agruparse.

3.2. Banderas en escena

Cuando desarrollamos el marco normativo que regula el trabajo artístico en el capítulo anterior, mencionamos que, según la Ley Nacional del Actor, en su artículo 12, señala que la actuación es un trabajo *discontinuo*. Esto supone dar por hecho que se trata de un trabajo con períodos de actividad intercalados por momentos de inactividad. La caracterización se sostiene al considerar que lxs intérpretes trabajan por proyectos puntuales, lo cual indica que, más allá de la variedad que pueda haber en la duración de cada uno, su planificación supone intervalos de pausa en los casos que el cese no sea muy temprano. Esto significa que, en todo proyecto teatral se contemplan momentos de descanso, ya sea por incompatibilidad de horarios entre todxs lxs miembrxs del elenco o, incluso, como estrategia para atraer público nuevo después de los momentos de pausa.

Esto nos invita a pensar dos cuestiones centrales: por un lado, que la eventualidad de la actuación se naturaliza por ley y en los discursos de algunxs entrevistadxs, por otro lado, que lxs artistas, desde su individualidad, participan en uno o más proyectos que, con frecuencia, implican diversos grupos de trabajo. Sin embargo, esto que el marco normativo define como *discontinuidad* es vivido por artistas como *inestabilidad* dada la imposibilidad de garantizar la continuidad laboral por un período de tiempo prolongado (Menger, 2009). Así, la discusión que plantea la delegación sindical en el año 2013, a la que hicimos mención previamente, nos parece relevante para seguir problematizando los intereses puestos en juego desde el colectivo vinculados a las configuraciones que adopta el trabajo actoral en sus vidas.

Más allá de los múltiples debates y rumores que corrieron a partir del momento de la intervención de la delegación sindical, el resumen

al que llegan la mayoría de las personas que recuerdan el hecho es que el conflicto central se originó por la reforma de un inciso de la ley que buscaba estabilidad laboral de lxs trabajadorxs de la actuación en el Teatro de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires (Díaz, 2022). Si manejamos los parámetros de los reclamos por la precariedad laboral asociadas a la incertidumbre e inestabilidad que presentan los trabajos comúnmente conocidos como *atípicos*, podríamos decir que la posibilidad de firmar contratos permanentes (de duración indeterminada) en salas estatales, garantiza cierta mejora en las condiciones laborales. Por eso, quienes plantean que apoyan la posición de la delegación sindical intervenida, suelen compararlo con las contrataciones estables de músicxs, bailarinxs y técnicxs que ya existen en ese tipo de teatros.

> ¿Por qué un músico puede tener una planta permanente y un actor o una actriz no? Puede haber una planta permanente, puede haber pasantías, puede haber contratos temporales, se puede convocar a obras por temporadas que se ensayen, se hagan, se laburen en toda la región. Tiene que ver con reconocernos como laburantes (2022. Actor en circuito independiente y oficial. Empleado estatal y representante gremial, 49 años).

Este posicionamiento advierte que, habiendo trabajadorxs estables en otras áreas (inclusive artística), la imposibilidad por ley de la contratación por tiempo indeterminado es un impedimento para obtener mejores condiciones laborales. A su vez, en la cita vemos que, además de las contrataciones por tiempo indeterminado, también agrega el reclamo por más políticas estatales que brinden oportunidades laborales a artistas, más allá de la durabilidad de las mismas.

A priori, en nuestro trabajo de campo podemos encontrar cierto consenso en torno al debate. En la encuesta que realizamos, de hecho, vimos una tendencia que se aproxima al respecto, ya que 7 de cada

10 actuantes respondieron estar de acuerdo con la incorporación de elencos estables, mientras que 2 de cada 10 no lo tienen definido y 1 de cada 10 se presenta en desacuerdo.

De todas formas, como los trabajos *atípicos* son en realidad *típicos* en el panorama latinoamericano (De la Garza, 2009) y, teniendo en cuenta que las oportunidades que encuentran para actuar en salas de teatro oficiales son reducidas (sobre todo, en comparación con el circuito independiente), esa estabilidad parece amenazar con la democratización la actividad. En el marco de las entrevistas donde se generaba un clima más íntimo y de confianza, lxs entrevistadxs presentaron algunas objeciones sobre la adhesión completa a contratos estatales con mayor estabilidad laboral para actuantes. Esa postura se sostiene en defensa de la participación rotativa, que, dicen, posibilita a más personas a actuar en salas de teatro oficial.

> Si debiera, o no, haber un elenco estable, es discutible, podemos charlarlo. Yo creo que no por muchas cosas. Algunas artísticas, de funcionamiento de un teatro. Otras de democratización ya que, cierra un poco el acceso a esa fuente de laburo, que circulen más personas. Pero admito que es discutible (2021- Actor del circuito independiente y oficial. Director de teatro, dueño de sala y docente de teatro en espacios institucionalizados y no institucionalizados. 47 años).

> Si viviéramos en un mundo o en un país en donde se le dé la entidad económica a lo cultural, lo artístico, estaría buenísimo que todos tengamos contratos fijos, que todos tengamos las mismas posibilidades. Ahora, como esto es muy difícil de lograr, me parece que estaría bueno que los contratos sean, por ejemplo, de un año, de seis meses. Que se le dé la posibilidad permanentemente. Pero eso sí, no a gente por contacto, que se nos dé la posibilidad a todos

(2021- Actriz en circuito independiente y oficial. Actriz en sector audiovisual. Empleada en un juzgado, 27 años).

Es decir que, por más que existe un acuerdo generalizado que concibe a la actuación como un trabajo precarizado, cuando atendemos a una medida que se propone controlar la inestabilidad laboral, no hay consenso. El reclamo por la precariedad de trabajo artístico convive, entonces, con el deseo de que todxs puedan actuar en salas oficiales, sin importar que implique trabajar con mayor inestabilidad laboral. La búsqueda por una absoluta igualdad de oportunidades adquiere cierta particularidad respecto a las configuraciones que adopta el mercado laboral hoy. En parte, la despreocupación por la incertidumbre puede leerse en las entrevistas a partir de las formas que adopta el *trabajo ampliado* en la contemporaneidad y en el territorio latinoamericano (De La Garza, 2009), o bien, desde otras formas de significar al teatro más allá de la cuestión laboral. Esto último implica que, para aquellas personas que no viven el teatro como trabajo remunerado, la preocupación por la inestabilidad laboral pierde sentido como tal. Ahora bien, esto convive con la preocupación de aquellas personas que, en los mismos espacios de producción, viven al teatro como trabajo remunerado y, por lo tanto, se preocupan por la inestabilidad que dificulta la permanencia en el trabajo.

Así, los diversos lugares que pueden ocupar el teatro en las vidas de lxs actuantes, nos ayudan a comprender el nivel de participación en espacios de organización colectiva y la diversificación respecto a los espacios más tradicionales como los sindicales. De hecho, de las 181 personas que respondieron la encuesta, es muy bajo el porcentaje de afiliadxs a la AAA. No obstante, la tendencia a desafectarse del sindicato es algo que preocupa a varixs artistas en tanto consideran que se ponen en riesgo las conquistas que han ganado y las posibles de adquirir. Además, sienten que se descuida un espacio con mayor poder de presión para resguardar a lxs trabajadorxs.

> Cada vez que hay que armar una agrupación discutimos "trabajadores de las artes escénicas, trabajadores del teatro..." todes decimos trabajadores, pero nadie se afilia, ¿qué onda? Empecemos a afiliarnos porque es un derecho, porque mucha gente murió para que haya gremios. Porque mucha sangre corrió. Entonces, en honor a todes les trabajadores que hicieron que tengamos esta estructura, tenemos que sustentarla y el día de mañana pasar la posta a les jóvenes. Pero claro, es como que cada generación le ve menos utilidad al gremio (2021. Actriz en circuito oficial e independiente. Repartidora de libros de biblioteca. 43 años).

En este fragmento se hace explícita la preocupación en torno a la necesidad de reforzar el sindicato por el reconocimiento simbólico de la actividad como trabajo, además de reavivar su relevancia en la política laboral para las generaciones más jóvenes. Si bien en la entrevista se habla de las juventudes, el desapego por la actividad sindical de actuantes no se reduce a una cuestión generacional. En la encuesta realizada, encontramos que 4 de cada 10 actuantes no saben cómo calificar a la AAA (es decir, han optado por la opción Ns/Nc). Del total de quienes no supieron cómo calificar al sindicato, 7 cada 10 son mayores de 30 años. Esto significa que no es el hecho de ser joven la principal variable que explica el desarraigo o desinterés. Más bien, podríamos pensar que parte de la menor representatividad que tiene el sindicato en el espacio local puede relacionarse a la morfología de este trabajo en particular.

De la Garza (2001) analiza las transformaciones de las organizaciones en América Latina en las últimas décadas previas a la publicación y, ya desde entonces, se plantea la necesidad de revisar la estructura sindical respecto a las transformaciones del mercado laboral latinoamericano. En este sentido sostiene que, aunque en países como Argentina el foco en los sindicatos sigue siendo relevante

para pensar cuestiones sobre trabajo desde un punto de vista político, es necesario revisar algunos aspectos estructurales del sindicalismo para que se articulen de una manera más orgánica con la situación del trabajo en el país. En otras palabras, se trata de atender a la heterogeneidad ocupacional que constituye el mercado laboral latinoamericano y, de esta manera, considerar distintas condiciones de trabajo e intereses al interior de un mismo gremio. Sumado a esto vemos que, en el caso de la AAA, la situación representativa se complejiza al considerar las distintas miradas sobre el teatro. Las preocupaciones principales que atiende el sindicado se basan en mejorar las condiciones de trabajo de actuantes en base a la regulación de la Ley Nacional del Actor (N°24.600), por lo cual, es entendible que la mayor parte de lxs intérpretes platenses no se vean incluidxs allí. Así, cobra sentido pensar que para quienes viven el teatro como un trabajo netamente autogestivo (y muchas veces en situación de no registro), como para aquellas personas que no viven el teatro como trabajo remunerado, no se involucren en el sindicato. Por eso, es relevante tener en cuenta los aportes de capítulos anteriores para comprender cómo se configura el trabajo actoral en sus vidas más allá del consenso discursivo generalizado de que actuar es trabajar. Esto nos lleva a pensar que los distintos intereses puestos en juego respecto según cómo significan el teatro, suponen diversos modos de involucrarse en los espacios de organización colectiva.

> Un gremio es un gremio de trabajadores que cobran por su trabajo. Al existir un desfasaje muy grande entre quiénes pueden trabajar y una mayoría que quedan fuera del ámbito de la producción, el sindicato deja de tener sentido. Quiero decir, se vacía solo. Se sostiene porque ideológicamente las personas que lo componen, siguen, intentan, pero pierde un sentido en el trabajador. Se empieza a generar una gran masa de trabajadores que se tiene que arreglar sola, que no tienen prácticamente dónde ir. Un

> sector de gente que empieza a descreer de lo político y eso también incide en la presencia dentro de un sindicato. Entre quienes no creen en nada y plantean que "yo me la tengo que arreglar sola", porque aún gente piola, con buena voluntad, no estoy hablando de gente *libertaria*[44], sino gente que no cree en la política, que sus experiencias fueron malas (2022. Actor del circuito independiente y oficial. Director, productor y técnico en teatro. Dramaturgo. Dueño de sala teatral. Jubilado. 68 años).

Tal como vimos en las dos últimas citas, se resalta la importancia de una organización sindical consolidada para sostener y defender al colectivo de trabajadorxs, en este caso del arte. Sin embargo, mientras que en la primera se plantea a la desafiliación sindical como falta de voluntad colectiva, la segunda presenta la heterogeneidad que existe al interior del colectivo. Esto último puede leerse también en el siguiente fragmento de entrevista donde se explicitan los motivos de rechazo al debate nacido del sindicato sobre la estabilidad laboral de la Comedia:

> Hubo grupos de jóvenes actores y actrices que creyeron e interpretaron que era importante la conformación de ese elenco estable en la Comedia de la Provincia. Y que, por lo tanto, entre comillas, militaron para que ese grupo de compañeros quedara fijo ahí. Bueno, no es, no era esa una lucha mía. Y no creo que la fuera de la inmensa mayoría de los actores y actrices de la ciudad de La Plata que quedamos siempre por fuera de la Comedia de la provincia (2021. Actor del circuito independiente y oficial. Director de teatro, dueño de sala y docente de teatro en espacios institucionalizados y no institucionalizados. 47 años).

44 En Argentina, actualmente, refiere a un sector que apoya las políticas implementadas por el gobierno presidido por Javier Milei.

Lo anterior dialoga con el planteo que venimos esbozando acerca de las distintas configuraciones del trabajo teatral en función de las dimensiones que incorporamos al análisis. De hecho, en la última entrevista citada, habla de luchas heterogéneas al interior del colectivo que, además de evidenciar distintos intereses, dan cuenta de algunas rispideces y tensiones.

Para pensar lo anterior, resulta pertinente la especificación de Drolas (2004) sobre los conceptos de representación y representatividad sindical. Mientras la primera refiere al *status* jurídico institucional legal del gremio (tener personería jurídica y ser reconocido constitucionalmente como un organismo con derecho a huelga y de negociación en nombre de lxs trabajadorxs a quienes representa), la segunda significa la capacidad de lxs delegadxs de homogeneizar las demandas e intereses del colectivo, generando lazos de cohesión social identitarios al interior del grupo. En este sentido, mientras la representación sindical en la delegación platense parece descender, la representatividad se sostiene a partir del consenso de pensar a la actuación como trabajo, más allá de los diferentes intereses puestos en juego al interior del colectivo. Sin embargo, observamos que la representatividad concentrada en la idea de que *actuar es trabajar* y, en consecuencia, plantear únicamente cuestiones sobre las mejores condiciones de trabajo en términos de estabilidad hace caso omiso a los intereses de quienes viven al teatro como algo fuera del ámbito laboral típico en sus vidas. Por eso, muchxs artistas se organizan en otros espacios alternativos que, a pesar de no tener personería jurídica, cuentan con un intercambio colectivo de tipo asambleario a partir del cual, muchas veces, encuentran más comodidades para participar. En el próximo apartado, vamos a analizar lo que sucede en los espacios de organización colectiva no institucionalizados.

3.3. Una ola ¿tiesa?

Tal como mencionamos antes, así como existen espacios de organización institucionalizados de participación política, también existen otros no institucionalizados. Estas agrupaciones surgen a raíz de atender problemáticas específicas que afectan y/o preocupan a lxs artistas en un contexto determinado. De esta manera, en el período estudiado encontramos algunas demandas vinculadas a la cuestión de género (desde la creación y popularización de la Colectiva de actrices en CABA tras la denuncia pública de la actriz Thelma Fardín en el año 2018[45] y el tratamiento legislativo de la Interrupción Voluntaria del Embarazo en ese mismo año), otras relacionadas a las condiciones del trabajo artístico y algunas otras particularizando esa demanda en un contexto específico como fue el de la pandemia. Aun así, mientras se valora y se acompaña a estos espacios de organización, son caracterizados por los propios artistas como *volátiles* debido a sus convocatorias de periodicidad esporádica.

> Con respecto a la organización del teatro o los trabajadores de teatro en La Plata, creo que siempre hubo intentos, intentos fallidos o que no se sostuvieron en el tiempo, y para mí lo interesante de este tipo de organizaciones es, justamente, que se sostengan en el tiempo. Porque el impulso primero es eso: un impulso. Pero no construye trama un impulso. Un impulso es impulso, tiene una velocidad y en un momento hace "piiuuu" y cae y ese es el momento de decir "bueno, que no caiga", lo enderezo y que vaya. Pero no ha pasado (2021. Actor en circuito independiente, oficial y comercial. Gestor y productor cultural. 37 años).

45 Se trata de una denuncia pública que acompañó la organización de Actrices Argentinas. Allí dieron a conocer el abuso sexual a una actriz adolescente por parte de un reconocido actor que formaba parte de una gira de la producción televisiva. Más info en Amnistía internacional (2024).

En concordancia con las palabras del actor, varixs entrevistadxs perciben que estos espacios pueden convocar una gran cantidad de personas en momentos específicos, pero que al poco tiempo su convocatoria suele decrecer hasta, en la mayoría de los casos, desaparecer. Ahora bien, ¿esto implica un congelamiento total de la lucha cual si fuera una *ola tiesa*? La respuesta según lxs interlocutorxs es negativa ya que, aunque puedan caracterizarse como esporádicos y puntuales, se reconoce el alcance que han llegado a tener en relación con ciertos contextos históricos. Así, tal como señaló una entrevistada,

> Siempre en los estados de crisis o de cuestiones tremendas, surgen diferentes modos de organización que algunos pueden continuar, pero a mí me parece que siempre son válidos en tanto y en cuanto sirvan para el momento. Si después continúan, mejor. Pero siempre creo que son válidos, aunque sean puntuales (2021. Actriz en circuito oficial e independiente. Empleada estatal en cultura. 54 años).

El hecho de que los espacios no continúen en plena actividad y convocatoria a lo largo del tiempo no significa que resultan poco prácticos a sus objetivos de origen. Tal como menciona Clarisa Fernández (2022), algunos espacios de financiación y protección de la actividad teatral se han creado gracias a la lucha de artistas organizadxs, como por ejemplo la Ley Nacional del Teatro, Nº 24.800 (que resultó en la creación del Instituto Nacional del Teatro), y la Ley Nº14.037, a partir de la cual se creó la Ley Provincial de Teatro Independiente y su consecuente Consejo Provincial de Teatro Independiente (espacio de fomento y protección de la actividad teatral en la Provincia de Buenos Aires). Así, se comprende que la legitimidad de estos espacios de organización colectiva no institucionalizados se relaciona con que la comunidad artística en general considera que esos espacios son importantes para la protección del trabajo artístico. Incluso quienes no participan de estas organizaciones resaltan la necesidad de que exis-

tan. Lo anterior puede comprenderse a partir de la categoría *acción colectiva* definida por Melucci (1999) de la siguiente forma:

> Los eventos en los que actúan colectivamente los individuos combinan diferentes orientaciones, involucran múltiples actores e implican un sistema de oportunidades y restricciones que moldean sus relaciones (…). La definición que construye el actor no es lineal sino que es producida por interacción y negociaciones, y algunas veces por diferentes orientaciones opuestas (p. 43).

Teniendo en cuenta lo anterior, creemos necesario profundizar en el análisis de las subjetividades de lxs actuantes en relación con su participación en acciones colectivas. Tal como afirma Torres Carrillo (2009) "la subjetividad, más que un problema susceptible de diferentes aproximaciones teóricas, es un campo problemático desde el cual podemos pensar la realidad social y el propio pensar sobre la misma" (p. 63). Por eso, cuando analizamos el teatro platense, es importante considerar distintos intereses puestos en juego en la producción local. Al mismo tiempo, también es relevante el grado de adhesión u omisión a las organizaciones tienen que ver con los tiempos que dispone cada unx respecto a las configuraciones que adopta el trabajo actoral en sus vidas y su convivencia con otras actividades y trabajos que realizan en su cotidianidad. De esta manera, vemos que el consenso original de las organizaciones puede dilatarse y, con ello, se pierde la cooperación que sostiene los espacios organizacionales.

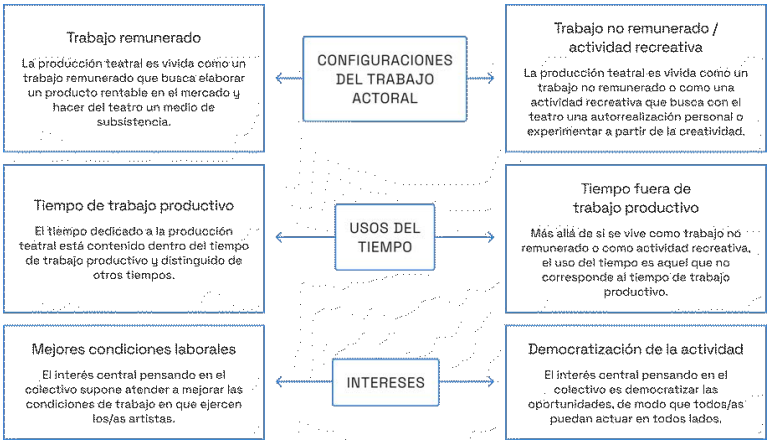
Entonces, encontramos que aquellxs que participan y adhieren a las propuestas de estos espacios tienen distintos intereses. Tal es así que, quienes están en situaciones de *intra-actividad* y han participado en salas oficiales, suelen acompañar a los espacios de organización colectiva, principalmente quienes atienden a las discusiones por la precariedad laboral y apuestan a mejorar las condiciones de trabajo desde el punto de vista más tradicional del mercado laboral actual.

Por otro lado, vemos personas que asocian al teatro con un espacio de recreación, autorrealización personal y/o experimentación artística, por lo cual, sus intereses se orientan a democratizar las oportunidades laborales (que todxs puedan actuar en todas las salas) más allá de cuáles sean las condiciones. En el medio de estos dos opuestos, encontramos rispideces y distintos puntos de vista que, sin necesariamente terminar de posicionarse por uno u otro extremo, vacilan entre el deseo de actuar en función de sus oportunidades y sus tiempos y, el reconocimiento de que el arte es un trabajo y como tal, merece mejores condiciones laborales.

Así, por un lado, dijimos que las acciones colectivas que llevan a cabo lxs artistas pueden variar en su nivel de participación y perdurabilidad teniendo en cuenta aspectos que devienen de las configuraciones que adopta el trabajo actoral en sus vidas. Si bien existe un consenso en pensar en la actuación teatral como un trabajo, cuando incluimos las subjetividades de lxs artistas, vemos dos extremos opuestos, a modo de tipo ideales: quienes lo viven como un trabajo remunerado y quienes lo viven como trabajo no remunerado o actividad recreativa. En este sentido, los primeros van a hacer obras de teatro en su "tiempo de trabajo", por lo que buscan una rentabilidad económica y, por lo tanto, administran el tiempo para elaborar un producto que funcione en el mercado artístico. Así, el foco está puesto en que el producto final funcione en términos económicos y, en esa línea, se interesan por mejorar las condiciones laborales desde las que ejercen. Por otro lado, están quienes pueden llegar a coincidir en que la actuación teatral es un trabajo precarizado, pero no lo viven como tal, ya que el tiempo que dedican al teatro es un tiempo recreativo o de trabajo no remunerado. Esto no significa que presenten un desinterés total por la cuestión económica, pero el teatro ocupa un lugar diferente a otras actividades remuneradas. Por eso, en términos colectivos, su interés está en que todas las personas que desean hacer teatro puedan hacerlo, con las mismas oportunidades. A continuación, presentaremos la *Figura 4* que sintetiza esta idea:

Figura 4

Configuraciones del trabajo actoral en las vidas de actuantes, los usos del tiempo e intereses colectivos (2019-2021)



Fuente: Elaboración propia.

Con este esquema buscamos comprender que, a pesar del consenso generalizado acerca de que la actuación es un trabajo, existen algunos disensos. Así, encontramos en algunos debates al interior del colectivo; y también heterogeneidad en la administración de sus tiempos de vida y trabajo para participar en espacios de organización colectiva. En este sentido, volvemos a recuperar la idea de *pluralidad* de Melucci (1999) acerca de las *acciones colectivas* en función de la configuración que adquiere el teatro en sus vidas. De esta manera, podemos dar cuenta que los distintos niveles de participación como las intenciones respecto a la intervención social de las acciones colectivas (entre la democratización de la actividad y la mejora por las condiciones laborales) varían en función de los usos del tiempo que lxs artistas perciben en su producción teatral en relación con las configuraciones que adopta el teatro en sus vidas. Para poder esquema-

tizar y comprender esta diversidad, en el siguiente y último apartado presentamos la construcción de nuestra categoría analítica y sus dimensiones constituyentes.

3.4. Formas de vivir el teatro

En los capítulos anteriores mencionamos y desarrollamos las diversas configuraciones que adopta el teatro en las vidas de lxs artistas: mientras unxs ven que la actuación forma parte del ámbito laboral remunerado en sus vidas y, por ende, reclaman por las condiciones de trabajo precarias en que ejercen; para otrxs el teatro es vivenciado por fuera del ámbito laboral (así sea como actividad recreativa o trabajo no remunerado), por lo cual, sus intereses colectivos, si los hay, se aproximan a democratizar las oportunidades para actuar, más allá de las condiciones. Esto nos ayuda a comprender la relación compleja que adopta el arte y la economía en su trabajo, ya que sus mismxs productorxs no acuerdan en el modo en que viven su rol actoral. De esta manera, aunque exista una convención entre lxs artistas que asocia, de forma indiscutible, al arte como trabajo, vemos que no todxs lo viven como tal. Esto último se relaciona con aportes de la sociología clásica que problematiza aquello que los sujetos hacen (sus *maneras de hacer)* comprenden sus *maneras de ser* en el entorno social (Durkheim, 1982) y, desde allí, para nuestro estudio, comprendemos las *formas de vivir* el teatro.

Llamamos *formas de vivir el teatro* al concepto que nos ayuda a comprender las configuraciones que adopta el trabajo actoral desde su diversidad. La categoría se construye considerando las situaciones de multiactividad, distinguiendo lxs intra-activxs de lxs extra-activxs, la participación en salas de teatro que otorgan legitimidad profesional como son las oficiales, los intereses colectivos a los que pueden adherir, los usos de tiempo (respecto a si se trata o no de un trabajo remunerado) y los intereses personales, comprendiendo aquello que

buscan individualmente en teatro. En esta primera parte, recuperamos ideas presentadas en capítulos anteriores para comprender, a partir de cuatro tipos ideales, las distintas *formas de vivir el teatro.* Luego complejizamos el análisis y construimos un esquema conceptual que pone en diálogo todas las variables que configuran la categoría *formas de vivir el teatro.* Todo esto nos permite aunar todas las dimensiones indagadas a lo largo de la investigación y presentar su articulación en un esquema conceptual que explicite las configuraciones que adopta el trabajo actoral en las vidas de actuantes del Gran La Plata que actúan en salas registradas por el INT de La Plata en tiempos recientes.

Para empezar, recuperamos la tesis de maestría de Juárez Flores (2018) donde problematiza el trabajo de bailarinxs en Tijuana y Monterrey (México), atendiendo a la satisfacción vocacional de su profesión junto con la precariedad que caracteriza su labor. Su recorrido nos permite comprender que existen motivos desde el punto de vista de las subjetividades de lxs artistas que sostienen la actividad más allá de las condiciones de precariedad. En este sentido, nos interesa una distinción que propone un entrevistado citado en esa tesis. Allí, separa aquello que entiende por "vivir de la danza" de "vivir danza", siendo la primera una instancia para hacer de la danza una actividad laboral que brinda recursos económicos y sociales; y la segunda, una búsqueda por la experiencia creativa. En esta cita se sostiene que, en el mundo artístico, hay personas que *viven del arte*, mientras que otras *viven arte*. Para las primeras, el arte constituye un medio de vida, mientras que, para las segundas, es la obra de arte el fin último. Esto significa comprender al arte como un *medio* para vivir o como un *fin* en sí mismo.

Si relacionamos lo anterior con aportes de la sociología clásica, encontramos herramientas conceptuales para pensar y reconfigurar estos dos ejes. En su conferencia acerca de la política como vocación, Weber (1985[1919]) señala que, a diferencia de *políticos ocasionales* (quienes realizan prácticas políticas de forma esporádica),

los *políticos profesionales* pueden vivir la política como profesión de dos formas: por un lado, están quienes viven *para* la política y, por el otro, quienes viven *de la* política. Los primeros, hacen de la política su vida, es decir que gozan de su ejercicio o de la conciencia de servir su vida en ese espacio. En este caso, se trata de personas económicamente independientes respecto a los ingresos que la política puede proporcionarles (aunque eso no signifique que se desentiendan de las ganancias que obtienen ocupando ese lugar). En cambio, los segundos tratan de hacer de la política su fuente principal de ingresos, ya que no cuentan con recursos propios suficientes que los reemplacen. Que busquen cierta rentabilidad en el tiempo dedicado a la profesión política, no supone que sus ganancias económicas sean necesariamente el único interés puesto en juego al ejercer. Es decir que, aunque en ambos casos la preocupación por el ejercicio profesional en política y su rentabilidad están presentes, vemos que unxs se interesan más por la rentabilidad económica de la profesión política, mientras que otrxs en las potencialidades del ejercicio político en sí.

A partir de las contribuciones mencionadas, pudimos crear una recategorización para analizar nuestro problema. Así, recuperamos la distinción entre políticos *profesionales* y *ocasionales*[46] de la teoría weberiana y la separación entre quienes consideran al arte como un *medio* o como un *fin* en sí mismo. Sin embargo, esta interpretación corre riesgo de individualizar de forma extrema las decisiones de los sujetos. Esto es, como si estuvieran aisladxs de su contexto, puede peligrar interpretarse que las personas actúan por mera decisión individual, sin verse involucradas por aspectos externos de índole social, cultural, política o económica. Por eso, profundizamos el análisis a partir de la teoría bourdiana que supone la existencia de dos subcampos de producción artística dentro del campo artístico, regidos, cada

46 En nuestro caso, consideramos ocasionales a aquellxs que, aunque puedan sostener continuidad en el tiempo, podrían dejar la actividad en cualquier momento si se vieran obligadxs o con el deseo a hacerlo (por ejemplo, tras políticas de aislamiento durante una pandemia). De esta manera, la actividad actoral no constituye un elemento ordenador en sus vidas como sí es el caso de lxs artistas profesionales.

uno de ellos, por distintos principios de jerarquización: el campo de producción restringida y el gran campo de producción (Bourdieu, 2010). Por un lado, el *principio de jerarquización heterónoma*, se vincula con las reglas del gran campo social vinculadas a la búsqueda por la acumulación de capital económico. Este principio predomina en aquello que el autor llama *el campo de la gran producción* y el éxito se asocia a la ganancia económica. Su producción suele estar destinada a un público ajeno al campo, pero a la vez masivo. Por otro lado, el *principio de jerarquización autónoma* supone autonomización respecto a las leyes del mercado. Su reconocimiento depende de quienes son capaces de leer los códigos que den a conocer su condición de artista. Esto aparece en el *campo de producción restringida*, cuya elaboración está destinada a los/as mismos/as productores/as motivados/as por la búsqueda del *arte por el arte*, es decir, arte puro e intelectual. Los proyectos de este espacio requieren generalmente mayor cantidad de tiempo, asumen mayores riesgos para alcanzar el éxito garantizado por la acumulación de capital simbólico.

Estas categorías no son del todo coincidentes en el caso de actuantes platenses ya que, aquellxs que tienen propósitos económicos en su quehacer artístico pueden hacerlo desde espacios menos masivos y poco comerciales, al mismo tiempo que hay quienes actúan desinteresadxs de cuestiones económicas y no necesariamente se encuentran legitimadxs como artistas al interior del campo. Por eso, repensamos estos principios en función a los intereses que lxs rigen: por un lado, el *principio de jerarquización utilitaria* y, por el otro, el *principio de jerarquización creativa*. El primero de ellos concibe al teatro como un medio para conseguir un resultado material o inmaterial de utilidad en sus vidas. Mientras tanto, el segundo principio, aspira a una búsqueda creativa de experimentación estética consiguiendo con ella la construcción de una obra de arte innovadora. Estos nuevos principios de jerarquización no se oponen completamente a los creados por Bourdieu, sino que se reconfiguran sutilmente en función de lo analizado en nuestro estudio.

En este marco, construimos cuatro tipos ideales (Weber, 1982 [1922]) para pensar, desde esta lógica, las distintas *formas de vivir el teatro*. Como cualquier *tipo ideal*, no se trata de encasillar personas, sino que muchas veces sus discursos y representaciones pueden variar de una a otra clasificación, así como verse incluidxs en más de una de ellas. Aun así, estos agrupamientos resultan eficaces para entender la convivencia de puntos de vista heterogéneos. De esta manera, desarrollamos la siguiente tipología que pasaremos a explicar a continuación.

Por un lado, encontramos personas que *viven con el teatro*, en el sentido que su actividad artística ocupa un lugar secundario en sus vidas. No buscan un compromiso ni una ganancia similar a la de un trabajo. Por el contrario, como cualquier actividad recreativa, pretenden del teatro un espacio de disfrute y/o entretenimiento posible de ser realizado en momentos externos a los laborales. De esta manera, son artistas ocasionales, ya que su actividad no asume el compromiso de una rutina y proyección constante. A su vez, pensamos que, en estos casos, el arte funciona a partir *del principio de jerarquización utilitaria* para saciar un deseo personal y recreativo. Esto puede observarse en el siguiente recorte de cita en el que un actor sostiene que su práctica teatral se funda principalmente en su disfrute, por lo cual, de forma remunerada o no, busca en el teatro, el hacer teatro.

> (…) hoy no tomo la actuación como trabajo por lo que te decía hoy: no es mi fuente de ingreso, no sé si lo hago como un hobby o qué. Pero mañana pinta hacer una obra y me decís "no te vamos a pagar" y el proyecto me encanta, lo hago igual (2022- Actor en el circuito independiente y oficial. Empleado en el Poder Judicial. 37 años).

Por otro lado, quienes *viven desde el teatro* también son artistas *ocasionales* en tanto la actividad teatral no ocupa un lugar central en sus rutinas cotidianas (es decir, hacen teatro por fuera de su tiempo de trabajo), pero buscan algo que dista de un disfrute personal. En

estos casos, se trata de personas que se rigen por el *principio de jerarquización creativa*, en pos de crear y construir saberes desde su propia actividad artística. En este sentido, el proceso artístico es percibido como algo relevante en sus vidas diarias, buscando en él una creación artística capaz de aportar a la producción teatral local. Esto podemos verlo en el siguiente fragmento de entrevista donde el actor afirma que no puede separar al teatro de su propia vida e identificación personal. Por lo cual, el modo de realizar la actividad es comprometido, aunque sea fuera de sus rutinas laborales cotidianas.

> Yo la verdad no lo puedo escindir en este momento, sobre todo en este momento, no lo puedo escindir de mi vida. Es como hablar de mí mismo. Hablar de teatro, hablar del yo como actor, es hablar de mí. (…) Somos muy meticulosos, muy ordenados, muy respetuosos del horario y de los tiempos y ponemos días de ensayo que normalmente son largos, son muchos días. Estamos acostumbrados a ensayar mucho, nos gusta ensayar a los tres, es como una necesidad, porque nos gusta mucho el proceso del ensayo. La obra es el proceso (2021- Actor en circuito independiente y oficial. Investigador en Conicet y docente en espacio institucionalizado. 52 años).

Entre lxs artistas profesionales que conciben a la actuación en sus tiempos de trabajo, encontramos aquellxs que ven a su actividad teatral como un medio para subsistir. Estamos hablando de quienes *viven del teatro,* que, al igual que quienes *viven de la política* (Weber, 1985) y quienes *viven de la danza* (Juárez Flores, 2018), ven en el teatro un trabajo remunerado con el que pueden mantener sus vidas. Tal como vemos en las palabras de una actriz que citamos a continuación, el teatro puede verse como un espacio laboral rentable para el cual muchxs se forman profesionalmente y desde el cual buscan vivir.

> Yo siento a mi actividad como un trabajo, básicamente porque puedo cobrar por mi trabajo y porque es algo a lo que le dedico muchísimas horas en mi vida y porque pienso que tengo algo para ofrecer, que puede gustar o no, pero hay todo un recorrido hecho, una profesión. De hecho, me formé en la Universidad (2021- Actriz en circuito independiente y oficial. Actriz en el sector audiovisual. Estudiante de la Licenciatura en teatro. 27 años).

Finalmente, resta explicar quienes *viven para el teatro*. Estos casos son artistas profesionales que se rigen por el *principio de jerarquización creativa*. Se busca, entonces, crear obras que sean reconocidas con el fin de dar un aporte que va más allá de la cuestión económica. Así lo vemos, de hecho, en palabras de una actriz:

> Siento que es una forma para mí de vivir en el mundo y de poder observar de un modo más extrañada la realidad. A veces me sirve verlo así, para poder hacer algo, para transformarlo o para cambiarlo. O no, o simplemente verlo de otra manera. Después no sé, es algo que me llena de vida posta. Me da mucha alegría, es un estado de mucha adrenalina, felicidad que me hacer sentir bien. Me cuesta mucho encontrarlo en otras cosas. Y, después, es un modo de pararnos frente a la vida, de hacer algo con el mundo en el que vivimos (2022. Actriz en circuito independiente y oficial. Empleada administrativa en escuela privada. 27 años).

Con todo esto, pudimos diferenciar y clasificar las distintas *formas de vivir el teatro*, teniendo en cuenta aquellas personas que viven *con* el teatro, *desde* el teatro, *del* teatro y *para* el teatro. Esto puede resumirse en la siguiente figura:

Figura 5

Clasificación de las distintas formas de vivir el teatro según dimensiones analíticas (2019-2021)



Fuente: Elaboración propia.

En esta figura completamos el esquema que engloba y clasifica a los tipos ideales construidos para interpretar las distintas *formas de vivir el teatro,* considerando todas las dimensiones que, a lo largo de la tesis, observamos que inciden. De esta manera, quienes viven *desde* y *con* el teatro, han participado en menor medida en salas de teatro oficiales, lo hacen en situaciones de *extra-actividad* y no suelen sumarse a las acciones colectivas (a menos que participen en apoyo a quienes viven la actuación como trabajo) ya que, en ambos casos, el uso del tiempo dedicado a la actuación se asimila como tiempo de ocio. Ahora bien, lo que distingue a estos dos tipos ideales son los principios de jerarquización, ya que, en el caso de quienes viven *desde* el teatro, rige el *principio de jerarquización creativa* en tanto la obra de arte es un fin estético en sí mismo y quienes viven *con* el teatro, se rigen por el *principio de je-*

rarquización utilitaria, ya que conciben al teatro como un medio para satisfacer un interés personal de índole inmaterial.

Mientras tanto, quienes viven *para* y *del* teatro han tenido más oportunidades en salas de teatro oficiales y lo hacen, fundamentalmente, en situaciones de *intra-actividad*, dado que, en ambos casos, el uso del tiempo artístico es percibido como tiempo de trabajo. Sin embargo, vemos que los intereses de acción colectiva se distinguen debido a los principios de jerarquización que operan en cada uno de ellos. En el caso de quienes viven *para* el teatro, se ven mayormente afectadxs por el *principio de jerarquización creativa*, por lo cual, confían en acciones colectivas que democraticen las oportunidades actorales en pos de garantizar el derecho a la producción artística con particular interés en la propuesta estética. Por el contrario, quienes viven *del* teatro, se orientan por el *principio de jerarquización utilitaria*, en tanto la creación teatral es un medio de subsistencia, por lo cual se inclinan por acciones colectivas orientadas a garantizar mejores condiciones materiales de trabajo.

A esta distinción le sumamos la propuesta weberiana (1982 [1922]) de la complementariedad, ya que, en nuestro caso, podemos encontrar varias *formas de vivir el teatro* en simultáneo. La *ética de la convicción* puesta en juego por la pasión y la *ética de la responsabilidad* que supone el control racional de la actividad, son elementos presentes en las vidas de lxs artistas. Aun así, vemos que estas distintas formas de vivir no solo tienen que ver con el deseo, sino también con ciertas oportunidades que se presentan en función a otros aspectos de sus vidas. Una actriz lo expresaba de la siguiente forma:

> Cuando digo muchas cosas me refiero a la poética de cada uno, a lo que trae cada uno de su universo y de sus formas de vida. De lo que uno trae, de dónde se crió, donde nació, en qué contexto, cuál es su situación económica y qué hace para subsistir (2020. Actriz en circuito independiente

y oficial. Actriz en audiovisual. Docente en espacios informales y fotógrafa. 29 años).

De esta manera, algunos aspectos que hemos trabajado en capítulos anteriores como las situaciones de *intra/extra-actividad*, la participación en salas legitimadas y los diversos intereses puestos en juego en la acción colectiva del sector, abren varios caminos para pensar las vidas teatrales. Así, podemos sostener que la heterogeneidad hallada en la movilización de dimensiones que se articulan en la configuración del trabajo actoral en las vidas de actuantes platenses nos dio lugar a pensar en la categoría *formas de vivir el teatro*. De manera inversa a la categoría durkhemniana de *hechos sociales* (1982), vemos que las *formas de vivir el teatro*, son interiorizadas en la particularidad de cada sujeto. De esta manera, la individuación de las *formas de vivir el teatro* nos permite comprender las tensiones encontradas dentro del colectivo.

3.5. En síntesis…

En este capítulo presentamos una tensión fundante entre las subjetividades construidas según distintas configuraciones que adopta el trabajo actoral en la vida de lxs artistas. Precisamente hablamos de la distinción entre quienes viven el teatro como parte de su trabajo y quienes lo viven por fuera del ámbito laboral. La separación analítica nos permite comprender desacuerdos en torno a posicionamientos políticos respecto a la implementación de contratos con mayor estabilidad para actuantes que participan en salas de teatro oficial. Al mismo tiempo, indagamos las características de los espacios de organización no institucionalizados a partir de sus potencialidades y limitaciones empíricas.

A partir de ahí, recuperamos algunas dimensiones que habíamos trabajado en capítulos anteriores para pensar el problema como las

situaciones de *intra/extra-actividad*, la participación en salas de teatro oficial y los usos del tiempo, adicionando los intereses personales y colectivos que motivan la labor. A partir de este conjunto de dimensiones elaboramos el concepto *formas de vivir el teatro*. Esta categoría nos permite comprender las configuraciones que adopta el trabajo actoral desde su diversidad.

Desde este lugar, distinguimos cuatro tipos ideales entre quienes viven *del, con, desde y para* el teatro. Para su esquematización, recuperamos ciertos aportes teóricos que separan a aquellxs que perciben al teatro como trabajo más allá de su remuneración (quienes viven *del* y *para* el teatro) de quienes lo ven como una actividad recreativa en sus vidas (quienes viven *desde* y *con* el teatro). Por otro lado, otro eje ordenador es la revisión de los principios de jerarquización bourdianos pensando en el principio de jerarquización utilitaria (quienes viven *del* y *con* el teatro) y el principio de jerarquización creativa (quienes viven *para* y *desde* el teatro). En síntesis, esta construcción categórica nos permite comprender con mayor profundidad las tensiones y contradicciones en la subjetividad colectiva del sector, sus formas de organizarse y los distintos lugares que ocupa el teatro en sus vidas.

Reflexiones finales

Para iniciar el estudio fue necesario dar cuenta, en el *Capítulo 0*, de algunas características sobre el trabajo artístico en general y actoral en particular a partir del diálogo entre antecedentes y trabajo de campo. Para empezar, es importante destacar que cuando hablamos de las definiciones de *trabajo*, pensamos su carácter *histórico*, ya que su significado varía según las revisiones en distintos contextos. De esta manera, el trabajo artístico se lee en los términos del *concepto ampliado del trabajo* (De la Garza, 2009). Como tal, incluye la oposición entre quienes lo consideran un trabajo libre y, por lo tanto, deseado dado el sometimiento del resto de los trabajos en el sistema capitalista (Méda, 2007), frente a quienes lo consideran como el tipo ideal de trabajo en el capitalismo, ya que detrás de esta idea de libertad, se esconden lógicas de auto-explotación laboral (Lorey, 2006). Ambos extremos resultan insuficientes para pensar nuestro problema: en cualquiera de los dos casos, se omiten las subjetividades de lxs artistas. Mientras la primera lectura desatiende el inconformismo y las denuncias que lxs artistas hacen sobre sus condiciones de trabajo, a la segunda lectura se le escapan los motivos por los cuales lxs artistas eligen ese trabajo. Por nuestra parte, no creemos que lxs artistas sean responsables de sus condiciones de trabajo, ni tampoco pretendemos romantizar la precariedad. Entonces, como primera iniciativa nos propusimos pensar más allá (y más acá) de la precariedad para abordar el problema superando la dicotomía planteada. Esto supuso considerar aspectos objetivos de sus condiciones de trabajo junto con otras dimensiones subjetivas de análisis que nos permitieron comprender el problema en su complejidad.

Una vez presentada esa dicotomía, repasamos aspectos claves para definir qué significa actuar, dónde y cómo se producen las obras de teatro. Después, en el *Capítulo 1*, mencionamos los primeros hallazgos encontrados en el proceso de investigación. Allí, dimos cuenta de algunas tensiones en el trabajo artístico a partir de convenciones instaladas respecto a los distintos circuitos productivos y sus espacios de trabajo, el vínculo entre arte y economía y, finalmente, la naturalización de prácticas violentas dentro del propio trabajo. Al observar heterogeneidad de vivencias del teatro (ya sea como trabajo remunerado, no remunerado o actividad creativa), teniendo en cuenta dimensiones como situaciones de *intra/extra-actividad* y participación en salas de teatro oficial, tuvimos que revisar nuestros propios supuestos iniciales para continuar el análisis. En esa línea, en el *Capítulo 2* revisamos la asociación del arte en general y la actuación en teatro en particular con la categoría trabajo desde tres puntos de vista distintos: 1- el de los antecedentes teóricos, 2- el del marco normativo vigente y 3- el de lxs actuantes con quienes dialogamos en este estudio. Así, encontramos que, más allá de la asociación general del arte con el trabajo, no hay consensos claros que defiendan esa postura.

Para profundizar el análisis frente a esta diversidad, pensamos las relaciones de trabajo y no trabajo que se construyen dentro de la producción artística teatral. La presentación de esta variedad de vidas teatrales es lo que dio lugar en el último capítulo del libro a presentar las tensiones que aparecen en su convivencia organizacional y, luego, comprender esa heterogeneidad desde la elaboración conceptual de *formas de vivir* el teatro y su respectivo esquema de tipos ideales.

Para llegar a este resultado, primero hubo que analizar cada una de las dimensiones presentadas en el objetivo general. Cada una de ellas atiende a distintas aristas que constituyen las configuraciones que adopta el trabajo actoral en las vidas de lxs artistas:

1. Observamos que la multiactividad, comprendida a partir de la presencia de dos o más actividades (laborales y no laborales) en

la cotidianeidad de los sujetos, puede distinguir situaciones de *intra-actividad* y *extra-actividad,* siendo la primera aquella que indica la concentración de actividades en el rubro artístico, mientras la segunda realiza actividades por fuera de él.

2. Analizamos los puntos de contacto y distancia que constituyen los diferentes circuitos productivos (oficial, comercial y autogestivo) atendiendo que, la participación en salas de teatro oficial es legitimada al interior del campo. Es decir, aquellas personas que han actuado en salas de teatro oficial son reconocidas con mayor facilidad en términos profesionales.
3. Indagamos los intereses colectivos en la organización de lxs artistas, comprendida en términos de acción colectiva. Tras examinar las preocupaciones y discusiones que dan lugar a las acciones colectivas, encontramos que, mientras existe una convención al interior del colectivo artístico que vincula al arte en general y la actuación en particular como trabajo, también encontramos tensiones para pensar ese trabajo (focalizando en quienes se movilizan por intereses colectivos que son un número minoritario). Entre los distintos puntos de vista, advertimos que hay quienes buscan mejorar las precarias condiciones laborales en que ejercen su actividad teatral, mientras otrxs pretenden garantizar más oportunidades para actuar en salas de teatro legitimadas, más allá de las condiciones de trabajo. Según vimos, esos intereses varían en función las distintas configuraciones que adopta el trabajo actoral en sus vidas. De esa forma, observamos una distinción entre quienes quieren y/o pueden dedicar tiempo a esos espacios de organización colectiva, frente a quienes no lo hacen.
4. Para ahondar en los intereses personales de lxs artistas y los diversos usos del tiempo, revisamos los matices que lxs actuantes perciben sobre su actividad. Recuperamos los aportes weberianos sobre la política y distinguimos entre quienes viven el arte como *profesión* (y, por lo tanto, el uso del tiempo que destinan es un tiempo laboral y productivo en el marco del sistema capitalis-

ta) y quienes son artistas *ocasionales* (en tanto el uso del tiempo que dedican está por fuera del tiempo de trabajo productivo y, en consecuencia, no corresponde a un elemento ordenador en sus vidas). A su vez, reformulamos los principios de jerarquización (autónoma y heterónoma) de Bourdieu (2010), a partir del análisis de la población estudiada. De esta manera, aquello que Bourdieu llama el *subcampo de producción restringida*, presenta heterogeneidad a la hora de delinear un *habitus* en particular. Por eso, al comprender que existen distintas *formas de vivir el teatro*, realizamos una revisión de estos principios. Propusimos la existencia del *principio de jerarquización creativa* frente al *principio de jerarquización utilitaria*, opuesto al anterior. Mientras el último se organiza en base a la interpretación del arte como un *medio* para satisfacer alguna necesidad económica o personal, el primero se organiza en base a la noción de arte como un *fin* en sí mismo, en términos de experimentación y realización creativa.

Considerando todo lo abordado a lo largo de la investigación, propusimos cuatro *tipos ideales* para pensar las distintas *formas de vivir el teatro.* Como todo tipo ideal, su función no supone encasillar sujetos, sino comprender algunas tensiones y contradicciones al interior del campo y poder pensar el trabajo artístico desde su heterogeneidad. A continuación, sintetizamos los cuatro tipos ideales construidos y sus características relevantes:

Actuantes que viven *con* el teatro: Son artistas *ocasionales* regidxs por el *principio de jerarquización utilitaria,* ya que el arte es un *medio* para resolver un deseo netamente personal, así sea de autorrealización, entretenimiento, desinhibición o construcción de vínculos. Por lo general, realizan actividades teatrales en espacios como talleres y seminarios particulares, se encuentran en situaciones de *extra-actividad* y cuentan con experiencias en salas de teatro del circuito independiente. En estos casos, no parece haber un gran interés por involucrarse en acciones colectivas del sector.

Actuantes que viven *desde* el teatro: Son artistas *ocasionales* regidxs por el *principio de jerarquización creativa* ya que, por más que actúen en su *tiempo de ocio*, su interés está en la realización artística como un *fin* en sí mismo. El sentido de la actuación se encuentra en el proceso artístico y la búsqueda experimental de arte. Al igual que en el caso anterior, actúan en situaciones de *extra-actividad* y, por lo general, cuentan con experiencias en salas de teatro del circuito independiente. A su vez, puede ser habitual que no haya un gran interés por involucrarse en acciones colectivas del sector.

Actuantes que viven *para* el teatro: Son artistas *profesionales* regidxs por el *principio de jerarquización creativa*, ya que su búsqueda es la realización artística como un *fin* en sí mismo, concibiendo a la actividad como un trabajo no remunerado. De esta manera, si bien ven a la actuación dentro de su *tiempo de trabajo*, no buscan hacer de ella un medio de subsistencia, sino garantizar una producción artística reconocida socialmente como tal. Experimentan situaciones de *intra-actividad*, tienen mayores oportunidades de participación en salas de teatro oficiales y un interés colectivo por *democratizar las oportunidades laborales* de actuantes en la ciudad.

Actuantes que viven *del* teatro: Son artistas *profesionales* regidxs por el *principio de jerarquización utilitaria,* debido a que esperan hacer de su labor un *medio* económico de subsistencia. De esta manera, lxs artistas ejercen en su *tiempo de trabajo* productivo, presentan situaciones de *intra-actividad*, han tenido mayores oportunidades de participación en salas de teatro oficiales y muestran un interés colectivo por *mejorar las condiciones de trabajo* del sector, tomando como parámetro el trabajo típico (formal).

Esta clasificación y su correspondiente caracterización comprenden también lo ocurrido en la pandemia, siendo evidente que quienes viven *del* teatro se encontraron particularmente en situaciones de extrema vulnerabilidad. El desconocimiento sobre las distintas *formas de vivir el teatro* en la conformación del trabajo artístico en la ciudad, implicó un desentendimiento de las situaciones críticas que

atravesaron algunxs artistas. De esta manera, no podemos concluir en que todxs lxs actuantes tienen su economía resuelta por otros medios, ni tampoco que la actuación es un medio de subsistencia en la totalidad de los casos. Tal como presenta Moulin (1983), la volatilidad de la definición de artista imposibilita su contabilidad poblacional y la construcción de datos estadísticos certeros. En este sentido, consideramos relevante atender a esta heterogeneidad y desarrollar políticas públicas culturales que atiendan a los distintos intereses según las formas de vida en cuestión.

Aun así, el tiempo corre y los contextos se transforman. Creemos que al cierre de este libro (mediados de 2026) pensar en políticas públicas culturales puede resultar irrisorio, dado que la gestión gubernamental actual, presidida por Javier Milei desde diciembre del 2023, impulsa políticas que se fundan en "garantizar el superávit fiscal" y por tanto tienden al desabastecimiento de las áreas de intervención estatal. El año pasado, artistas escénicos se movilizaron en defensa de la Ley Nacional del Teatro por la amenaza de desfinanciamiento del Instituto Nacional del Teatro dada la eliminación del Consejo de Dirección (*Página 12,* 3 de julio de 2025) mediante el decreto 345/2025[47] que finalmente fue rechazado en el Congreso de la Nación Argentina. Este año, denunciaron el intento de derogación de la Ley 14.800 con la media sanción de la Ley de Hojarasca[48] presentada por el gobierno de turno. Sin embargo, aun en este contexto crítico para la producción cultural, apostamos a que la construcción de conocimiento nuevo nos brinda herramientas para establecer acuerdos de lucha, desnaturalizar supuestos sobre un colectivo heterogéneo y acompañar estas situaciones laborales desde su diversidad.

47 El 06/08/2025, el decreto fue rechazado por la Cámara de Diputados de la Nación Argentina.

48 Es un proyecto de ley impulsado por el Poder Ejecutivo nacional a través del Ministerio de Desregulación y Transformación del Estado a cargo de Federico Sturzenegger, que tiene como objetivo principal derogar alrededor de 60 normas nacionales por considerarlas obsoletas, anacrónicas, en desuso o contrarias a las libertades individuales. Entre ellas, se encuentra la Ley 14.800 que declara a la actividad teatral argentina de interés nacional y, por tanto, su protección y promoción oficial.

De esta manera, esperamos que este estudio, entre otros que puedan devenir, abran nuevos caminos para investigaciones que se propongan seguir comprendiendo las particularidades del campo artístico como así también las diversas *formas de vivir* el teatro. Dicho de otro modo, se constituye *la hora de los teatros*[49] como oportunidad para revisar desde su diversidad problemáticas escondidas frente un punto de vista homogeneizante. El escenario sociopolítico nos abre puertas a plantear las diversas situaciones halladas al interior del campo, conocer los distintos caminos posibles y pensar políticas culturales que dialoguen con las distintas *formas de vivir* el teatro.

49 Paráfrasis de la frase popular de José Martí hallada en una carta a su amigo José Dolores Poyo: "Es la hora de los hornos, en que no se ha de ver más que la luz".

Referencias bibliográficas

Antunes, R. (2009). Diez tesis sobre el trabajo del presente (y el futuro del trabajo). Diez tesis sobre el trabajo del presente (y el futuro del trabajo). En J. C. Neffa, E. de la Garza, & L. Muñiz Terra (Comps.), *Trabajo, empleo, calificaciones profesionales, relaciones de trabajo e identidades laborales* (Vol. I, pp. 29-44). CLACSO; CAICyT.

Arditi, B. (2015). El pueblo como representación y como evento. Versión traducida y ampliada de De la Torre, C. (ed.) *The Promise and Perils of Populism: Global Perspectives. Lexington*: University of Kentucky Press.

Augé, M. (2000). *Los "no lugares", espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad.* Editorial Gedisa.

Bayardo, R. (1992). Economía de la escena. Las cooperativas de teatro. En *Cuadernos de Antropología Social*, (6).

Bayardo, R. (2015). Anegados en la cultura. "Be creative!". En Quevedo, Luis Alberto (2015). *La cultura argentina hoy. Tendencias!* Ediciones Siglo XXI.

Becker, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes.

Becker, H. (2011). *Manual de escritura para científicos sociales. Cómo empezar y terminar una tesis, un libro o un artículo*. Siglo XXI.

Benjamin, W. (1989). La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica. En *Discursos Interrumpidos I*. Taurus.

Boix, O. (2020). Sellos musicales ayer y hoy «Un comodín para decir un montón de cosas». *Revista Argentina de Estudios de Juventud*, 1 - 24.

Bourdieu, P. (1990). El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método. En *Criterios*, 25-28, 20-42.

Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina.* ANAGRAMA.

Bourdieu, P. (2007) *El sentido práctico*. Siglo XXI.

Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Siglo XXI.

Bourdieu, P. (2015). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. ANAGRAMA.

Brie, C. (2008). El oficio, el presente, el mercado, la diferencia. *Revista de la Universidad Católica boliviana,* (20).

Bugnone, A.; Fernández, C.; Capasso, V. (2020). Estudios sociales del arte: un campo en construcción. En Bugnone, A, Fernández, C & Capasso, V. (Eds.), *Estudios Sociales del arte: una mirada transdisciplinaria*. Edulp.

Bulloni, M. N.; Justo von Lurzer, C.; Liska, M. y Mauro, K. (2022). Mujeres en las artes del espectáculo: condiciones laborales, demandas de derechos y activismos de género (2015-2020). *Revista interdisciplinaria de feminismos y género.* 6 (1). https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.13773/pr.13773.pdf

Bureau M-C.; Perrenoud, M.; Shapiro, R. (2009). *El artista plural. Multiplicar la actividad para vivir del arte*, Villeneuve d'Ascq, Presse suniversitaires du Septentrion.

Caamaño, C. (27 de junio de 2025). El teatro argentino se organiza tras el decreto contra el INT. *Página 12.* https://www.pagina12.com.ar/837777-el-teatro-argentino-se-reorganiza-tras-el-decreto-contra-el-/

Cantor, G. (2002). La Triangulación Metodológica en Ciencias Sociales. Reflexiones a partir de un trabajo de investigación empírica. En *Cinta de Moebio*, n° 13, 2002, Universidad de Santiago de Chile. http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10101305

Castel, R. (2012). *El ascenso de las incertidumbres. Trabajo, protecciones, estatuto del individuo*. Fondo de Cultura Económica.

Cohen, N. y Gómez Rojas, G. (2019). *Metodología de la investigación ¿para qué? La producción de datos y los diseños*. Teseo.

Congreso de la Nación Argentina. (2015, 26 de noviembre). Ley N.º 27203 de Actividad actoral. Boletín Oficial de la República Argentina N.º 33265.

Cruces, F. (2022). Metropolitan Intimacies: An Ethnography on the Poetics of Daily Life. Lexington Books.

Davis, B. (2022). 9 tesis sobre arte y clase social. Las trampas de la vocación artística. Firpo casa editora.

De la Garza, E. (2001). Las transiciones políticas en América Latina, entre el corporativismo sindical y la pérdida de imaginarios colectivos. En De la Garza, E. (comp.) (2001). *Los sindicatos frente a los procesos de transición política.* CLACSO. https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20101107033305/1introduccion.pdf

De la Garza, E. (2009). Hacia un concepto ampliado de trabajo. *Trabajo, empleo, calificaciones profesionales, relaciones de trabajo e identidades laborales*, 1, (111-140). https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20160216041739/07.pdf

Del Mármol, M. (2020). Entre el deseo, la amistad y la precarización. Trabajo artístico y militancia cultural en la producción teatral independiente platense. *Cuadernos de antropología social*, (51) http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/CAS/article/view/7950

Del Mármol, M.; Basanta, L. (2020). El arte "no paga". Reflexiones sobre el trabajo artístico en el contexto del capitalismo contemporáneo. Trabajo y sociedad: Indagaciones sobre el empleo, la cultura y las prácticas políticas en sociedades segmentadas, (35), 297-316. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7557010

Del Mármol, M.; Magri, G. y Sáez, M. L. (2017). Acá todos somos independientes. Triangulaciones etnográficas desde la danza contemporánea, la música popular y el teatro en la ciudad de La Plata. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales: El Genio Maligno

(20). https://elgeniomaligno.eu/aca-todos-somos-independientes/

Denzin, N. K. (1970). Sociological Methods: a Sourcebook. McGraw Gill.

Díaz, J. (2025). Formas de vivir el teatro. Un estudio situado sobre las configuraciones del trabajo actoral en las vidas de actores y actrices (La Plata, 2019-2021). [Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de La Plata]. https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/188760

Díaz, J. (2021). Las paradojas del trabajo actoral en teatro independiente. Un estudio comparativo de las representaciones sociales sobre teatro independiente de actores y actrices de La Plata entre los orígenes y la actualidad. En *Revista Científica de la Universidad Católica de Temuco (CUHSO)*, 31(1) https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S2452-610X2021005000310&script=sci_arttext

Díaz, J. (2022). ¿Acéfalos/as en tiempos críticos? Representatividad sindical de actores y actrices en La Plata antes y durante el Covid-19. *Estudios Sociales Contemporáneos (26), 214-231.* https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/estudiosocontemp/article/view/4501

Díaz, J. y Henry, M. L. (2020). Entre vocación y precarización. Condiciones laborales de actores y actrices en teatro independiente platense. En M. Busso y P. Perez (Coords.), *El trabajo degradado. Heterogeneidad ocupacional, precarización y nuevas inserciones laborales durante el gobierno de Cambiemos* (pp. 153-189). Ediciones FaHCE-UNLP.

Drolas, M. A. (2004). "Futuro y Devenir de la representación sindical: las posibilidades de la identidad. El Trabajo en el Espejo", en Battistini, O. (Coord.) *Continuidades y rupturas en los procesos de construcción identitaria de los trabajadores.* Prometeo. pp. 367 –395.

Durán, J. M. (2011). Elementos para una crítica de la economía política del arte. *Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y la Comunicación.* Vol. VIII (2). https://periodicos.ufs.br/eptic/article/view/113

Durkheim, É. (1982). *Las reglas del método sociológico*. Morata.
Federici, S. (2018). *El patriarcado del salario*. Tinta Limón.
Fernández, C. I. (2013). Antecedentes e historia del teatro comunitario argentino contemporáneo. Los inicios de un movimiento. *AISTHESIS* (54), 147-174. https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812013000200008
Fernández, C. I. (2022). Política cultural pública de La Plata. Análisis de los últimos doce años (2007-2019). En Zúccaro, Martín y Bergé, Rocío (Eds.). *Cultura independiente La Plata. Emergencias y divergencias en la ciudad imaginada* (181-204). RGC.
Gaínza, G. (1982). Producción teatral e ideología. *En Escena, Revista de las artes*, Vol. 7, Nº1. https://archivo.revistas.ucr.ac.cr//index.php/escena/issue/view/2478
García Villarán, A. (2010). Las 9 musas, la inspiración. *Activarte. revista independiente de arte. teoría de las artes, pedagogía, nuevas tecnologías*. BIBLID (3). https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4046380
Giglia, A. (2012). *El habitar y la cultura. Perspectivas teóricas y de investigación*. Anthropos Editorial / UAM- Iztapalapa.
Giunta, A. (2002) Arte, Sociología del. En Altamirano (Comp.) *Términos críticos de sociología de la cultura* (pp. 1-6). Paidós.
Giunta, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Siglo XXI.
Graw, I. (2017). El valor de la mercancía artística. Doce tesis sobre el trabajo humano, el deseo mimético y la vitalidad. *ARQ (Santiago)*, (97), 130-145.https://dx.doi.org/10.4067/S0717-69962017000300130
Guadarrama Olivera, R. (2014). "Los significados de la multiactividad en el trabajo de los músicos de concierto". En R. Guadarrama Olivera, A. Hualde, & S. López (Eds.). *La precariedad laboral en México. Dimensiones, dinámicas y significados* (pp. 357-390). El colegio de la Frontera Norte, México. Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Cuajimalpa.

Guadarrama Olivera, R. y Carranco Moreno, M. (2020). *Mundos habitados. Espacios de arquitectura, diseño y música en la Ciudad de México*. UAM. Cuajimalpa.

Hidalgo, C. (2006). Reflexividades. Cuadernos de Antropología Social (23), 45-56. http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/CAS/article/view/4419

Jiménez Draguicevic, P. S. (2021). Guía didáctica para la construcción de una puesta en escena. En *Contribuciones desde Coatepec,* Universidad Autónoma del Estado de México.

Juárez Flores, P. (2018). *Tensiones y distensiones: formas de identificación en la danza contemporánea. los casos de Monterrey y Tijuana*. [Tesis de Maestría, Colegio de la Frontera Norte]. https://www.colef.mx/posgrado/tesis/20161321/

Labad, M. y Ruido, M. (2022). Trabajos, tiempos, empleos y construcción de subjetividades desde las prácticas artísticas y culturales. *Re-visiones* 12/2022. https://doi.org/10.57149/re-visiones.12.0

Legay, M. (2003). *Critique de Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme de P.M. Menger*. Seuil.

Ley N.º 12268 de Régimen de las actividades artísticas, técnicas y complementarias que desarrollen los organismos dependientes de la dirección general de cultura y educación. (28 de enero de 1999). *Boletín Oficial de la Provincia de Buenos Aires,* N.º 23756, 9 de febrero de 1999.

Ley N.º 14.037 de Régimen de Apoyo, Promoción y Protección de la Actividad Teatral Independiente. (1 de octubre de 2009). Boletín Oficial de la Provincia de Buenos Aires, N.º 2622, 08 de octubre de 2009.

Lorey, I. (2006). Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y productoras culturales. EIPCP (Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas). www.eipcp.net/transversal/1106/lorey/es.

López-Roldán, P.; Fachelli, S. (2015). La encuesta (capítulo II). En P. López-Roldán y S. Fachelli, (2015). Metodología de la Investigación Social Cuantitativa. Bellaterra (Cerdanyola del Vallès): Dipòsit Digi-

tal de Documents, Universitat Autònoma de Barcelona. http://ddd.uab.cat/record/163567

Mancovsky, V. (2009). ¿Qué se espera de una tesis de doctorado? Breve introducción sobre algunas cuestiones y expectativas en torno a la formación doctoral. Revista Argentina de Educación Superior. N°1. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6485547

Mannarino, J. M. (2010). De los salones hacia la calle (Breve historia del teatro platense). Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral; Núm. 11 (2010); 1-9. http://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar:8080/handle/CLACSO/239161?mode=full

Mauro, K. (2006). El actor como autor. En Revista Telón de Fondo nº3. http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/9563

Mauro, K. (2018). Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico. Telón de Fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral, 14(27), 114-143. http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/5097

Mauro, K. (2020a). Arte y Trabajo. indagaciones en torno al trabajo artístico y cultural. Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo, vol. 4 (8). https://www.redalyc.org/pdf/6680/668070944001.pdf

Mauro, K. (2020b). "Siempre vas a tener trabajo" Apuntes sobre la feminización del trabajo actoral. Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo, vol. 4 (8). https://ojs.ceil-conicet.gov.ar/index.php/lat/article/view/726

Méda, D. (2007). ¿Qué sabemos sobre el trabajo? Revista de Trabajo. Nueva época. Año 3. (4), 17-32.

Melucci, A. (1999). Acción colectiva, vida cotidiana y democracia. El Colegio de México.

Menger, P. M. (2009). "L'art analysé comme un travail" Idées économiques et sociales, 2009/4 (158). .https://www.researchgate.net/publication/274582109_L'art_analyse_comme_un_travail

Míguez, P. (2020). Trabajo y valor en el capitalismo contemporáneo. Reflexiones sobre la valorización del conocimiento. Universidad Nacional de General Sarmiento.

Moulin, R. (1983). De l'artisan au professionnel: l'artiste. Sociologie du travail, 25(4), 388-403.

Neffa, J. C. (2003). El trabajo humano. Contribuciones al estudio de un valor que permanece. Trabajo y Sociedad.

Notchlin, L. (2007). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? En Cordero Reiman, K. y Sáenz, I. (comp.) Crítica feminista en la teoría e historia del arte. Conalcuta FONCA.

Ortiz, R. (2021). Sobre el trabajo intelectual. Universidad Nacional de Quilmes Editorial.

Paugam, S. (2015). El trabajador de la precariedad. Fundación de Educación y Capacitación para los Trabajadores de la Construcción.

Pollock, G. (2013). Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte. Fiordo.

Rivarola, L. (2022). Producción teatral e intervención estatal en la Ciudad de Buenos Aires. En Políticas Culturais em Revista v. 15, n. 1, p. 417-444.

Rivarola, L. (2024). Relaciones entre modos de producción y obras de teatro en el Subsistema Alternativo porteño (2003 - 2015): una propuesta de análisis sistemático. Tesis presentada para la obtención del título de Doctora por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Historia y Teoría de las Artes.

Rojas, M. (2011). El teatro como unidad creativa de producción. En Revista Escena 34(68-69), 61 - 78.

Rolland, R. (1959). Teatro completo I. El teatro del Pueblo Pascua Florida. Hachette.

Rullani, E. (2007). Arte y economía: la creación de valor en el capitalismo cognitivo. Y Productions EDs. Producta 50 (2007). Una introducción a algunas de las relaciones entre la cultura y la economía. Barcelona: Departament de Cultura i Mitjans de Comunicacio.

S/A. (30 de marzo de 2022). Teatro del Lago: trama y cronología de la pelea entre la Municipalidad y la Provincia. 0221. https://www.0221.com.ar/nota/2022-3-30-7-14-0-teatro-del-lago-trama-y-cronologia-de-la-pelea-entre-la-municipalidad-y-la-provincia

S/A. (10 de junio de 2024). En un fallo histórico, la justicia brasileña condenó a Juan Darthés por violencia sexual contra Thelma Fardin. Amnistía Internacional. https://amnistia.org.ar/noticias/en-un-fallo-historico-la-justicia-brasilena-condeno-a-juan-darthes-por-violencia-sexual-contra-thelma-fardin

Salas, P. (2017). La construcción de legitimidad del jurado en un festival oficial de teatro. Revista Chakiñan de Ciencias Sociales y Humanidades, (1), 57-67. http://scielo.senescyt.gob.ec/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2550-67222017000300057&lng=es&tlng=es.

Salvia, A. y Vera, J. (2015). Las desigualdades estructurales y el efecto de la educación sobre las oportunidades de empleo pleno. En Hora de Balance: Proceso de acumulación, mercado de trabajo y bienestar. Argentina, 2002-2014 (pp. 211-243). EUDEBA. https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/14407

Santos, J.; Pi Puig, P.; Rausky, M. E. (2018). Métodos mixtos y reflexibilidad: explorando posibles articulaciones. En J. I. Piovani,; L. Muñiz Terra, M. Burawoy (Coords.), ¿Condenados a la reflexividad?:Apuntes para repensar el proceso de investigación social (pp. 254-283). Biblos; CLACSO.

Serrano, R. (2013). Lo que no se dice. Una teoría de la actuación. Ediciones Atuel.

Stalisnavski, K. (2020). Un actor se prepara. Del Fondo Editorial.

Supiot, A. (2022). El trabajo ya no es lo que fue. Cómo pensarlo de nuevo en un mundo que cambió (y que nos tiene desconcertados). Siglo XXI.

Torres Carrillo, A. (2009). Acción colectiva y subjetividad: Un balance desde los estudios sociales. Folios N°30, pp.51-74. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0123-48702009000200004

Valles, M. S. (1999). Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional. Síntesis.
Vasilachis, I. (2009) Estrategias de investigación cualitativa. Gedisa.
Weber, M. (1982 [1922]). Ensayos sobre metodología sociológica. Amorrortu.
Weber, M. (1985 [1919]). La política como vocación. En Weber, M. Escritos Políticos II. Folios Ediciones.
Wolff, J. (1997). La producción social del arte. ISTMO.
Zafra, R. (2017). El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital. Anagrama.
Zafra, R. (2021). Frágiles. Cartas sobre la ansiedad y la esperanza en la nueva cultura. Anagrama.


edulp

Que el arte es trabajo es una bandera que sostenemos todxs. Nos cobija y nos reúne en un reclamo colectivo. Levantar ese estandarte permitió atender a los modos en que se desarrolla esa labor, visibilizar la precariedad y demandar mejores remuneraciones y políticas.
Sin embargo, una sospecha comenzó a inquietarnos: ¿qué potencias y contradicciones sobre el hacer artístico quedan ocultas tras esa consigna inapelable? Juliana Díaz se atreve a formular preguntas incómodas pero necesarias: el arte ¿siempre es trabajo?, ¿sólo es trabajo?, ¿para todxs por igual? A través de ellas, recorre el quehacer actoral platense aunando el dato duro con las percepciones subjetivas; la rigurosidad sociológica potenciada por la experiencia escénica y el compromiso militante.
Este es un libro que veníamos necesitando, que nos convoca a repensarnos. Sin debilitar el reclamo colectivo, lo complejiza y fortalece: dar cuenta de que hay distintas formas de vivir el teatro invita a exigir el derecho al arte como trabajo, pero también como encuentro, práctica política y espacio de creación.

Mariana del Mármol

JULIANA DIAZ
Nacida en la ciudad de La Plata en 1995. Es Doctora en Ciencias Sociales, Licenciada y Profesora en Sociología por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Realizó el doctorado con el apoyo de una Beca
Interna Doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y en 2024 aplicó a una beca de movilidad de la Asociación Universitaria Iberoamericana de Posgrado para viajar a Ciudad de México en el marco de una estancia de investigación en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa. Estudia actuación en talleres privados desde el año 2010. Actualmente es docente de Metodología de Investigación en Artes en la Escuela de Teatro de La Plata y la Escuela de Danzas Tradicionales Argentinas, además de otros espacios educativos en nivel universitario y secundario. También se desempeña como co-conductora en el programa Aunque Nadie Lo Sepa del canal oficial de streaming de la UNLP. Cuenta con un recorrido sostenido en el ámbito de la investigación dentro de la academia como fuera de ella y busca divulgar el trabajo por su red social profesional de Instagram @juli.cultureta

edulp
EDITORIAL DE LA UNLP

ISBN 978-631-6976-01-7