

Los trabajadores del arte. El caso de los directores de teatro independiente en Córdoba

The art workers. The case of independent theater directors in Córdoba

Lic. Fwala-lo Marin
CONICET – Centro de Investigaciones “María Saleme de Burnichon”, FFyH,
UNC
fwalalomin@gmail.com

Resumen

Los miembros del campo artístico han mantenido históricamente una resistencia a considerarse trabajadores. Actualmente en el mundo del teatro independiente de Córdoba los teatristas aspiran a tener trabajos artísticos remunerados, inmersos en una dinámica compleja atravesada por la tensión entre el reconocimiento social y el de sus pares, propia del ámbito del teatro independiente. Se abordará una comprensión del rol de la dirección teatral atendiendo a la tensión que genera la inmaterialidad producto de su trabajo y la definición de una actitud artística de ruptura con la demanda. Se considerará el valor de los trabajos alimentarios en el campo artístico, imaginando la mutua vinculación entre la producción de obra y estos puestos laborales, que corresponden a los de mayor ambición.

Palabras Clave

Teatro; Trabajadores; Sociología de la cultura; Córdoba; Argentina

Abstract

The members of the artistic field have historically maintained a resistance to consider themselves workers. However, currently in the world of independent theater in Córdoba, the theater players aspire to be artistic workers, immersed in a complex

dynamic crossed by the tension between social recognition and that of their peers. An understanding of the role of the theatrical direction will be tackled taking into account the tension generated by the immateriality product of his work and the definition of an artistic attitude of rupture with the demand. The value of the food works linked to the artistic field will be considered, imagining the mutual connection between the production of art work and these jobs, which correspond to those of greater ambition.

Keywords

Theater - Workers - Sociology of culture - Córdoba, Argentina

En el presente artículo abordaremos la cuestión de la dirección en su dimensión laboral, atendiendo a los tópicos que ratifican la comprensión de la tarea artística como trabajo y, particularmente, la relación de esta con los empleos alimentarios, frecuentes entre los teatristas. Específicamente, la preocupación está situada en el rol de la dirección en el teatro independiente de Córdoba. Esta problemática es parte de la investigación “La dirección en el teatro independiente y contemporáneo de Córdoba”¹ que busca comprender cómo se lleva adelante la dirección en el teatro independiente de Córdoba y aproximarse a una conceptualización vinculada a las prácticas del campo. El rol de director coordina los lenguajes escénicos, y se ejerce en los momentos de exploración, selección, montaje y repetición del texto escénico. En dicha la investigación el interés está en sistematizar esta labor y en conseguir conceptualizarla desde una perspectiva que atienda a los procesos de escenificación y al teatro independiente cordobés. Al mismo tiempo, se espera comprender el sistema de relaciones que opera en la construcción legítima de la definición de dirección teatral que opera en el campo. Nos preguntamos acerca de cuáles son los estilos

¹ Realizada en el marco de una beca interna doctoral CONICET

fundamentales de directores de teatro independiente consagrados de Córdoba nacidos entre 1975 y 1985 y cuál es la noción de dirección con la que llevan adelante su rol. En este artículo, específicamente se atenderá a la dimensión del artista como trabajador.

El grupo que conforma la muestra total está seleccionado en función de criterios de consagración y edad², quedando compuesto por doce directores de teatro: David Piccotto, Marcelo Arbach, Daniela Martín, Martín Gaetán, Rodrigo Cuesta, Luciano Delprato, Eugenia Hadandoniou, María Belén Pistone, María Palacio, Gonzalo Marull, Jazmín Sequeira y Maximiliano Gallo. El objetivo de la muestra fue reunir a quienes se encuentren en posiciones cuyo reparto del capital específico las ubique en el centro del campo (Bourdieu 1995: 342; Bourdieu 2013: 31 y Gutierrez 2012: 42). En un segundo momento se organizó en subgrupos a partir de similitudes en los rasgos estéticos de sus obras. Principalmente se evaluó cuál o cuáles eran los lenguajes con mayor centralidad en la puesta en escena y a qué tipo de materiales/discursos/textos apelaban los directores. Así es como resultaron cuatro subgrupos que denominamos: *Teatro documento*, *Pensamiento escénico*, *La Maestría* y *Los montajistas*. Este último es sobre el que versará este escrito y está conformado por Director Anónimo Uno, Director Anónimo Dos y Director Anónimo Tres³. A partir de un primer acercamiento mediante entrevistas en profundidad, se pudo

²Los directores fueron escogidos en función de tres condiciones, la primera es que formen parte del circuito de teatro independiente de la ciudad. La segunda es que hubieran nacido entre 1975 y 1985. La franja etaria señalada delimita que los sujetos desarrollaron su formación profesional en democracia, vivieron la experiencia de la Crisis del 2001, tuvieron por maestros a personas que atravesaron la última dictadura militar como teatristas en actividad, entre otros factores políticos y sociales que podrían marcar sus modos de entender y ejercer la dirección. Y como tercera condición, deben haber sido beneficiados más de una vez en los últimos años por alguno de estas distinciones: participación en la Fiesta Provincial del Teatro (Instituto Nacional del Teatro), Premio a la Producción y Creación Teatral (Gobierno de la Provincia), Fondo Estímulo a la Actividad Teatral Cordobesa (Municipalidad), TEATRES (Municipalidad). A partir de estos criterios se construye una muestra, que luego de ser ajustada considerando algunas alteraciones menores en los sujetos reunidos, se eleva al número de doce directores.

³ No se consignan los nombres reales para resguardar el doble referato ciego.

observar cómo la producción artística está disociada, en los hechos, del trabajo (a los fines de la manutención de la persona), cuestión que es aceptada y naturalizada.

1. ¿Los artistas son trabajadores?

A priori, esta pregunta resulta obsoleta. Organizaciones sociales, sindicatos, ministerios y dependencias del estado rebaten este interrogante a fuerza de acciones sobre la vida cotidiana, al asumir nominaciones y la hora de definir políticas públicas. La existencia de espacios de organización, cooperación y articulación que se autodenominan *trabajadores de la cultura* o *artistas trabajadores*, da cuenta de una necesidad de circunscribir la tarea artística en torno al mundo del trabajo. Del mismo modo, las convocatorias a subsidios o líneas de crédito de entes gubernamentales formalizan los vínculos que se establecen en el marco de la producción artística asimilándolos a relaciones laborales. Leyes y proyectos de leyes van en el mismo sentido: la ley de actores, la ley federal de culturas, por mencionar algunos ejemplos.

Sin embargo, esta cuestión no es del todo transparente a los fines de comprender las disposiciones de los artistas en el campo artístico. En el presente trabajo, en un primer momento presentaremos el ámbito en el cual se desarrollan las prácticas a analizar: el teatro independiente en Córdoba. En un segundo momento abordaremos los tópicos que formalizan la labor de la dirección en tanto trabajo como actividad humana, para luego considerar que las representaciones de trabajo se vuelven incongruentes con la incertidumbre de los trabajos artísticos. De ese modo podríamos afirmar que la estabilidad laboral es uno de los capitales en disputa dentro del campo.

Para comenzar es necesario situar las actividades sobre las cuales haremos foco en el marco del teatro independiente. Este concepto suele ser huidizo, sin embargo, tomaremos los criterios de investigaciones anteriores sobre el teatro de Córdoba que

abordan ciertos rasgos particulares que permiten describir la categoría de «teatro independiente» (Halac 2006; Brizuela 2002; Tahan 2000 y Villegas 2000). A partir de estos trabajos y en virtud de indagaciones propias, se puede afirmar que bajo la etiqueta de “independiente” podría agruparse todo el teatro que tiene lugar en la ciudad de marzo a diciembre, producido por grupos autogestivos, apoyados de uno u otro modo por políticas estatales, que se auto-reconocen como independientes en virtud de su poética y sus modos de producción. Las estéticas y las poéticas están fuertemente estructuradas por la búsqueda, la experimentación y los procesos creativos en torno a lo grupal. Ciertas salas son reconocidas como fundamentales en la identidad teatral independiente de la ciudad, en torno a ellas se organizan los agentes. Las salas tendrían el rol de las instituciones en la teoría de campos de Bourdieu (1995). Una de las hipótesis de nuestra investigación es que la experimentación distintiva, junto con los rasgos particulares en las poéticas serían algunas de las reglas de juego para monopolizar el capital específico del campo teatral.

Es relevante considerar que en otras provincias o en la ciudad de Buenos Aires algunos de estos rasgos no son compartidos como característicos del teatro independiente: en Buenos Aires no todo el teatro considerado independiente corresponde a la idea de experimentación, sino que se enmarca dentro del llamado canon de multiplicidad (Dubatti, 2012); en otras provincias⁴, donde la impronta de la universidad también es central en la formación de los teatristas, como Mendoza, Tucumán o la Patagonia el peso de la autogestión es mucho menor y el teatro se desarrolla con intensidad en las esferas estatales.

Retomando la conceptualización de lo que se entiende por teatro independiente nos remitimos a la Ley de Teatro N° 24800 que lo define y esa delimitación es

⁴ Estos datos son extraídos de la observación participante del Encuentro de Mujeres Directoras de Provincia realizado en Córdoba el 25, 26 y 27 de mayo de 2018.

utilizada para fijar políticas de apoyo y subvención. La ley enuncia que dará expresa y preferente atención al teatro

que no supere las trescientas localidades y que tengan la infraestructura técnica necesaria como asimismo, los grupos de formación estable o eventual que actúen en dichos ámbitos y que presenten ante la autoridad competente una programación preferentemente anual. Para ello se establecerá, en la reglamentación, un régimen de concentración a fin de propiciar y favorecer el desarrollo de la actividad teatral independiente en todas sus formas. (Ley 24.800 1997: art. 4)

El carácter anual, la grupalidad y las cantidades (escasas) de público determinarían a la actividad independiente. Al mismo tiempo, con gran claridad, específica a los trabajadores del teatro como quienes estén en relación con el público en un hecho teatral (como la función de una obra), o bien estén relacionados a la realización artística de ese hecho (como escenógrafos o dramaturgos), o bien sean investigadores o docentes vinculados al hecho teatral (Ley 24.800 1997: art. 3).

En el mismo sentido, la Organización Internacional del Trabajo cataloga a los artistas como trabajadores, reconociendo que los vínculos laborales no respetan los modos tradicionales y que la propia actividad genera situaciones atípicas. En el “Documento temático para el debate en el Foro de diálogo mundial sobre las relaciones de trabajo en el sector de los medios de comunicación y la cultura” de mayo de 2014 describe y reconoce que los artistas asumen la condición de independientes o cuenta propia, alejándose de los trabajos asalariados, con ingresos bajos y variables, sin permanencia en el tiempo, con actividades de muchas horas, poco frecuentes, impredecibles y de corta duración. Sus ingresos son menores a personas de otras ocupaciones que tienen su mismo nivel de formación y “con frecuencia toman un segundo empleo relacionado con su actividad artística principal — por ejemplo, en la enseñanza o en trabajos administrativos en empresas culturales” (Oficina Internacional del Trabajo, Departamento de Actividades Sectoriales 2014: 10). Este informe llega a

esbozar la situación de precariedad laboral de los agentes del campo artístico y nos permite reconocer una realidad evidente: los artistas que producen obra no se sostienen de esta, sino de otros trabajos que se vuelven *alimentarios*. Volvemos a preguntarnos: ¿entonces, son trabajadores?

La investigadora Julieta Infantino (2011: 141) presenta la tensión entre arte y trabajo en el ámbito circense en la ciudad de Buenos Aires. En su estudio, propone la visibilización de la dimensión laboral de las prácticas artísticas, describiendo los ámbitos de “inserción laboral, las estrategias de trabajo y los sentidos que los artistas otorgan a sus prácticas”. Es posible trazar paralelismos con el teatro independiente, especialmente en relación a “la persistencia de este imaginario ha llevado por mucho tiempo a invisibilizar las dimensiones laborales de las prácticas artísticas asentando representaciones sociales dicotómicas acerca del arte y el trabajo” (142), entre otras resonancias. La autora presenta retoma a Raymond Williams (2003) para comprender los sentidos históricos del concepto de trabajo, que

en la actualidad se presenta como un término tan reducido que lo utilizamos casi exclusivamente para designar al empleo regular y estable. Resultado de las relaciones productivas capitalistas, tener trabajo es tener una relación definida con otra persona que controla los medios del esfuerzo productivo (Williams, 2003).

Desde esta perspectiva se vuelve incongruente con las condiciones habituales de producción y circulación de obra, ya que no interviene ningún empleador que garantice ingresos fijos, cargas sociales, obra social o aportes jubilatorios. Los realizadores se vinculan en términos de una labor «independiente» y «autogestiva», incluso con conciencia de la precarización e inestabilidad que sufren. Los rasgos de «independiente» y «autogestión» son considerados positivos, ya que garantizarían la autonomía de los hacedores respecto al capital económico o al poder político

(Bourdieu, 1995). Aun así, la noción de trabajo artístico presenta “valoraciones contrapuestas”:

Luchar por garantías legislativas, subsidios para morigerar la intermitencia de la práctica artística, convenios colectivos que marquen montos a cobrar por el trabajo (...) implicaría para estos artistas reconocerse como trabajadores asalariados, y acá empiezan a reeditarse las representaciones dicotómicas de las que hablamos en un principio sobre el trabajo y el arte. La representación de arte y trabajo como mundos antitéticos parece persistir evidenciándose en frases como “se vendió al sistema”, “se hizo comercial”, que podríamos encontrar en los más diversos campos artísticos, desde el rock al circo. (Infantino, 2011: 158)

La autonomía en la realización de la obra es un valor ligado a la autenticidad y la verdad que, en coincidencia con las conclusiones de Infantino, emergen en las entrevistas como elementos que posibilitarían el reconocimiento de un espectáculo, tanto para el público especializado, el no especializado y las instituciones de consagración.

Otra lectura valiosa sobre el teatro independiente en Buenos Aires (denominado “alternativo”) es el artículo de Karina Mauro (2018) *Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico* donde se realiza una sistematización sobre la situación de precariedad de los artistas teatrales, principalmente los actores.

Aquella minoría de actores que gozan del favor del público y que son contratados con asiduidad para proyectos comerciales, obtiene beneficios económicos muy por encima del resto sin necesidad de reivindicarse como trabajadores y negociando sus contratos individualmente. Mientras que aquellos que para subsistir deben complementar su trabajo artístico con otras actividades, se refugian en su condición de artistas, acaso como si el resarcimiento simbólico que reporta esta identidad supliera la falta de retribución económica. Por su parte, para el público en general, sólo es un artista profesional aquél que obtiene los medios para su subsistencia mediante su trabajo como tal. (Mauro, 2018:136)

De este modo no sólo pone de manifiesto la tensión existente en la autorepresentación de la calidad de trabajadores de los artistas, sino que también plantea la jerarquización entre quienes sí pueden «vivir del arte» y entre quienes no.

2. La especificidad del trabajo de la dirección

Como mencionamos antes, el trabajo de la dirección se centra en la coordinación de los lenguajes escénicos, y se ejerce en los momentos de exploración, selección, montaje y repetición del texto escénico. En este apartado abordaremos algunas cuestiones generales en la producción de los «trabajos», a la especificidad del rol y su surgimiento en el arte teatral, y por último, a las conceptualizaciones a las que hemos arribado en relación al campo del teatro independiente cordobés.

Es relevante atender a los análisis de Howard S. Becker y sus nociones sobre el mundo del arte, en el que se refiere a las personas implicadas en la producción de trabajos artísticos “que caracterizan al mundo de arte” (2008: 10). De este modo se refiere a las distintas tareas necesarias para la producción de *trabajos*⁵, que incluye la creación de una idea que luego debe ser ejecutada (2008: 18-19), donde “trabajadores de diversos tipos llevan a cabo un tradicional «conjunto de tareas»” (2008: 27). La dirección teatral, que es el caso en el que centramos nuestras argumentaciones, es una figura que surge en los años 1950 a 1960 producto de una serie de rupturas estéticas y éticas que generan nuevas preguntas sobre la puesta en escena y que, en la división del trabajo artístico, delimita el puesto de director. A su vez, este rol no es una mera determinación técnica vinculada a la división del trabajo artístico: el trabajo del director está asentado en la puesta en escena, cuya sustancia es inmaterial (Soler Benito 2016; Pavis 2016 y Kartun 2001). A su vez involucra materiales concretos: el texto, los cuerpos de los actores, la escenografía el sonido, etc. Ocurre que estos elementos no hacen la puesta en escena. El rol del director se reconoce como una obra de arte por “su capacidad de vincular estos elementos, combinarlos y subsumirlos en

⁵ Las palabras “work” y “œuvre” en inglés y en francés dan cuenta a la vez de dos conceptos del español: trabajo y obra artística.

una nueva realidad profundamente inmaterial que descansa, en su totalidad y unicidad, en ningún soporte material” (Proust 2012: 103).

En el caso de Córdoba, este aspecto también se manifiesta, y es una tarea consciente de los directores en el ejercicio de su rol. En un trabajo anterior (AUTOR, en prensa) donde abordamos⁶ una definición acorde a las prácticas del campo, describimos dos rasgos fundamentales. El primero es similar a la conceptualización de Proust (2012), ya que la dirección está unida al mundo del pensamiento y que desde la idea o la imagen mental se activa el proceso creativo. El pensamiento en forma de dramaturgia escrita o imagen visual los lleva a trabajar en el movimiento de estas ideas/principios de creación a la escena. La dirección tiene a su cargo ‘decidir’ (en solitario o con otros) y la cuestión de la dramaturgia como tránsito a la escena (tránsito del material que sea) es una responsabilidad del director, quedando allí circunscripta buena parte de su labor inmaterial. Esta cualidad particular del rol es que lo vuelve aún más paradigmático a la hora de pensar su actividad bajo la categoría de trabajo, ya que desde tradiciones teatrales de creación colectiva⁷ se cuestiona la necesidad de contar con este rol dentro de los grupos. Acerca del rol de la dirección y la decisión en los procesos creativos, estudios contemporáneos sobre teatro argentino se pronuncian en este sentido:

se registra en el teatro alternativo una supremacía del director, aunque la misma no se explicita en función de la experimentación estética de la que se vanagloria el circuito (que estaría disminuida si fuera comandada) y de la supuesta horizontalidad aportada por el sesgo independiente del que lejanamente proviene. (Mauro, 2018:131)

De esta forma, el rol de la dirección iría en detrimento del carácter experimental del teatro independiente (llamado teatro alternativo en Buenos Aires).

⁶ Mediante entrevistas en profundidad al mismo grupo de directores.

⁷ Dicha tradición forma parte de los pilares del teatro contemporáneo en Córdoba (Halac, 2006).

El segundo rasgo que fue posible distinguir en el caso de los directores cordobeses es que la dirección implica un trabajo con otros, una capacidad para sostener un “ir juntos”, para guiar al grupo y acompañar el proceso de creación conjunto, siendo una actividad eminentemente humana. En síntesis, el trabajo del director de teatro independiente en Argentina, y en Córdoba en particular, está vinculado con guiar a la grupalidad, al colectivo, en busca de poner en escena una dramaturgia específica. Esta dramaturgia se construye colectivamente, pero es el director quien asume, o a quién le delegan, la última palabra en las decisiones a tomar.

3. La cuestión de los recursos

Hasta aquí caracterizamos al rol de la dirección en relación a sus actividades específicas y a aquello que describe su especificidad. De ese modo podemos decir que las tareas de la dirección involucran a la totalidad de los participantes de un espectáculo, ya que coordinan la dimensión conceptual, los materiales y sus respectivos autores, además de todas las personas involucradas en la distribución de la obra. Esto no excluye la cuestión de que la dirección es responsable, de forma más o menos directa, de aquello que no forma parte del proceso creativo: los capitales necesarios para realizar dicho proceso y los capitales requeridos para presentar el resultado del proceso. En relación a los recursos que se movilizan, Becker (2008) centra la descripción en la cuestión del tiempo.

La producción de obras de arte lleva tiempo, así como también lo lleva la producción del equipo y los materiales. Ese tiempo se resta a otras actividades. Por lo general, los artistas consiguen tiempo y equipo mediante la recaudación de dinero de una u otra forma y usan ese dinero para comprar lo que necesitan. Habitualmente, si bien no siempre, perciben dinero mediante la distribución de sus trabajos a un público a cambio de algún tipo de pago. (...) la gente que produce arte puede cambiar su trabajo por lo que necesita o producir su trabajo en el tiempo que le queda después de cumplidas sus otras obligaciones. (2008: 20)

En nuestra ciudad, la mayoría de las obras estrenadas cuentan con un subsidio de producción de obra del Instituto Nacional del Teatro (institución que emerge de la

Ley Nacional del Teatro) o de las administraciones provinciales o municipales. La recaudación por funciones constituye un factor de menor importancia en el teatro independiente: como describimos con anterioridad el teatro es experimental y el público será, en mayor o menor medida, selecto y menor que en el teatro comercial. Al mismo tiempo, las personas implicadas en la producción realizan sus tareas artísticas una vez cumplidas sus obligaciones laborales. Sobre este punto avanzaremos más adelante. Hasta el momento podemos afirmar que, en los proyectos subvencionados, que obtienen con frecuencia los agentes escogidos para el estudio, “el director es, por lo tanto, un artista al que se reconoce tanto el propósito como el dominio de toda la producción de una obra; como tal, está en el centro de las interacciones de trabajo” (Proust 2012: 106).

En los estudios que tomamos sobre la dirección teatral (Proust 2001, Proust 2012 y Boenisch 2015) están radicados en países donde los recursos destinados a la cultura son mayores, como es el caso de Francia. Aun así, allí el rol que desempeña el Estado en relación a la consagración de los artistas presenta similitudes con el rol de las agencias de cultura, ministerios o instituciones artísticas oficiales como lo es el Instituto Nacional del Teatro en nuestro país. Nos referimos particularmente a la dimensión que afecta a los artistas, en especial su legitimación y consagración mediante la distinción de instituciones y a los criterios para financiar los trabajos artísticos, sobre los que ejemplificaremos en los casos de los directores.

En la historización del rol de la dirección que realiza Serge Proust describe que en Francia, de 1960 a 1980 el Estado transformó una política de democratización cultural a “una política de mecenazgo cuya característica esencial es liberar las estructuras teatrales de la demanda” (Proust, 2001: 476). Este proceso impulsó la primacía de la puesta en escena por sobre el texto de autor, dándole autonomía a la

creación artística que pudo liberarse de las palabras del autor y de las expectativas del gran público. Las subvenciones se distribuían por “un grupo de expertos que consideraban principalmente la calidad estética de la actividad de los directores” (Proust 2012: 105). Ya sea al frente de instituciones teatrales o compañías independientes, ciertos directores monopolizaron la financiación pública del teatro en una dinámica circular: el reconocimiento de expertos desencadena el apoyo del estado que les da acceso a los recursos públicos para demostrar sus habilidades creativas, para asegurar su hegemonía y para hacer de la puesta en escena una *œuvre*, resultante de una creación. Este recorrido toma el sentido de un camino regado de una serie de pruebas que aseguran el dominio de las competencias de un director, en sus diferentes dimensiones creativas y de gestión. Al respecto es categórico:

Este tipo de carrera está reservado para una pequeña minoría que concentra la mayor parte del reconocimiento simbólico en el espacio cultural nacional y los medios económicos (en 1992, el 5% de los directores se benefician del 70% de los subsidios en funcionamiento) (Proust 2001: 477).

Saliendo de la esfera de la financiación estatal, y atendiendo a una segunda fuente de recursos que alimenta a la producción artística, debemos mencionar al público que financia en parte el hecho teatral mediante la compra de entradas. Si bien no hay estudios económicos específicos sobre el teatro independiente en Córdoba, podemos estimar que el porcentaje que representa la entrada respecto a los costos (en materiales y honorarios) es un factor que debe tenerse en cuenta pero que jamás alcanzaría a responder a la inversión de tiempo de las personas implicadas. Recordando el carácter experimental de las obras, esto no debería extrañarnos. Becker nos ofrece algunas precisiones al respecto, cuando toma un estudio sobre los asistentes a galerías de artes visuales que permite discriminar que entre un 40 y un 60% del público está formado por artistas o estudiantes de artes, donde estos últimos ascienden a un 10/15% del total. Analiza este hecho teniendo en cuenta que estas personas han

jugado el rol de creadores y pueden responder a un trabajo con mayor comprensión de lo que se trató de llevar adelante, incluso “hasta un fracaso podría ser interesante”. Es un público que puede dialogar con propuestas arriesgadas conformado por un “círculo más selecto, los estudiantes y ex estudiantes” que actúan “como sistema distante de alarma temprana en relación con sectores menos avanzados del público” (Becker 2008: 74). Es interesante tener en cuenta que de los tres directores que estamos tomando aquí, dos de ellos son docentes universitarios y terciarios de carreras teatrales. De ese modo, participan de manera estructural en la formación de nuevos artistas y en la consolidación o subversión de las convenciones sobre lo que es una obra, lo que es el teatro, lo que es un proceso de creación escénica, por mencionar algunas de las enseñanzas que estructuran la práctica y, también, la selección de las obras a esperar por parte de los estudiantes.

Más allá de la falta de recursos económicos, afirmamos que el teatro independiente en Córdoba goza de una buena salud (dada su inmensa productividad y efervescencia), relacionada con la autonomía de campo. El teatro que existe se mueve por un interés desinteresado donde la escasez no hace mella (gravemente) en la producción. La intervención del estado es un factor importante. Sin embargo, no podemos desconocer que los agentes accionan de forma incomprensible a los ojos de quién no conoce las reglas de juego. Es construcción de una “economía al revés basada (...) en la naturaleza misma de los bienes simbólicos, realidades de doble faceta, mercancías y significaciones, cuyos valores propiamente simbólico y comercial permanecen relativamente independientes” (Bourdieu 1995: 213). La inversión de tiempo y dinero, la mínima o nula remuneración, los enormes esfuerzos por sostener proyectos colectivos a través de los años, son cuestiones que escapan al entendimiento de quienes no comprenden las luchas del campo. Sobre esta cuestión es donde

Bourdieu realiza su crítica al planteo de Becker que desconoce la dinámica de lucha propia de la teoría de campo (Bourdieu 1995: 307). Comprendiendo esta lógica es que podemos entender el juego de los directores de teatro.

Profundizando en el subgrupo, citamos el caso del director Anónimo 1, que es docente adjunto a cargo de dos cátedras⁸ troncales de la licenciatura en teatro de la Universidad Nacional de Córdoba. Es graduado de dicha carrera y tuvo como maestro teatral a quien era titular de esas mismas cátedras. A la vez, es el director principal de una de las salas de mayor antigüedad en la ciudad, donde presenta sus espectáculos. El grupo (constituido en asociación civil en 1997) es dueño de la casona donde funciona la sala desde el año 2009, gracias a aportes individuales de los miembros y al subsidio del Instituto Nacional del Teatro para la compra de inmuebles. En otros aspectos, el director fue premiado con el espectáculo *OBRA 1* por Mejor Dramaturgia, Mejor Dirección y Mejor Obra de los Premios Provinciales de Teatro en el 2016 y es permanentemente entrevistado por la prensa y la crítica especializada. Es relevante considerar que Anónimo 1 tiene la posibilidad de realizar sus espectáculos en condiciones favorables de producción, por ser co-propietario de la sala; y a la vez, mantiene una relación de dependencia en un trabajo estatal de prestigio donde su labor artística-pedagógica es remunerada. El caso del director Anónimo 2 es similar ya que da clases en el profesorado de teatro de la Universidad Provincial de Córdoba y ha ganado premios provinciales y nacionales, aunque no forma parte de un grupo tradicional ni es propietario de sala. En relación al director Anónimo 3, a pesar de que su trayectoria como director es menos extensa también ha salido beneficiado con los premios y se desempeña como actor concursado en la comedia cordobesa hace más de 15 años. Los puestos docentes en el nivel universitario y terciario en carreras artísticas

⁸ una de ellas *ad honorem*, es decir por «carga anexa»

(formando a los futuros teatristas) y los cargos en los elencos estables de la provincia son trabajos altamente apreciados y disputados en el ámbito teatral. Presumimos que los directores de este grupo formalizan su posición central en el campo en dos formas de capital: premiaciones y *trabajos artísticos estables* en el ámbito estatal.

De todos modos, nos interesa presentar un matiz en el subgrupo *Los Montajistas* en relación a los demás: si antes afirmamos que la experimentación es un rasgo distintivo del teatro independiente y que el valor de la autonomía del campo separa las obras del gran público, el subgrupo de directores sobre el que estamos trabajando permite concesiones en este sentido. Hay una búsqueda y una decisión de producir una obra que consiga vincularse con el público “no teatrero”. Uno de los directores plantea que el objetivo de producir un espectáculo con amplio reconocimiento está directamente relacionado con acercar a nuevos públicos a la sala de la que forma parte y a los demás espectáculos que se producen en ella. En relación a el modo de construcción de un espectáculo, anterior al reconocimiento que logra obtener, los directores afirman que esto requiere ubicar imaginariamente al espectador en un sitio de “ojos exigentes”, tan exigentes como los ojos académicos, y sostener una voluntad consciente para producir un espectáculo “claro”, evitando la autoreferencialidad, arriesgándose a acudir a elementos que dan respuesta a los hábitos y las convenciones que los espectadores traen a la sala, en palabras de Becker (2008). Estos elementos son la telenovela, el cliché, el culebrón, los mitos, la decadencia como símbolo; para otro de los directores es la excelencia de las actuaciones, la estética espectacular, la historia como mecanismo narrativo; para el tercero del grupo la clave está en las historias “simples” y los recursos de alta referencialidad al mundo del cine o la música. Las similitudes están a la vista. En otros agentes de la muestra total, que no forman parte del presente análisis, la permeabilidad a los públicos es mucho menor.

Podríamos aventurarnos a afirmar que la apertura del subgrupo *Los Montajistas*, concretada mediante temáticas y procedimientos apreciables por los espectadores no especializados⁹, puede estar relacionada a que estos directores no descansan en bienes económicos heredados, sino en trabajos artísticos en el ámbito público y en todo caso, en el corte de entradas o dineros provenientes de las obras. Quisiéramos advertir que “las mismas disposiciones pueden engendrar tomas de posición muy diferentes, incluso opuestas, según los estados del campo. (...) Ello condena la tendencia convertir la procedencia social en un principio explicativo independiente y transhistórico” (Bourdieu 1995: 130).

Al respecto vamos a tomar un fragmento de *Las reglas del arte* que refiere a los profesionales artistas

sólo pueden asumir la función que ellos consideran principal a condición de tener una profesión secundaria de la que sacan sus ingresos principales. Resultan evidentes los beneficios subjetivos que ofrece este doble estatuto, como la identidad proclamada que permite por ejemplo declararse satisfecho con todos los trabajitos llamados alimenticios que ofrece la propia profesión (...) Estos empleos tienen la ventaja de situar a sus ocupantes en el centro mismo del «medio», allí donde circulan las informaciones que forman parte de la competencia específica del escritor y del artista, donde se traban las relaciones y se adquieren las protecciones útiles para acceder a la publicación, y donde se conquistan a veces las posiciones de poder específico que pueden servir para incrementar el capital específico, a través del reconocimiento y los honores conseguidos por parte de los recién llegados como contrapartida del apadrinamiento.” (Bourdieu 1995: 336)

En este apartado el autor recalca los beneficios que los agentes obtienen en esos trabajos secundarios para sus objetivos artísticos. Nuestra hipótesis es inversa y complementaria: sin negar los beneficios hacia el campo artístico, consideramos que el capital que el artista va adquiriendo (las conexiones con miembros dominantes del campo, el reconocimiento de sus pares, las distinciones y premios) son las condiciones

⁹ En esta ocasión, no nos detenernos en el tratamiento de estas cuestiones que son analizadas en otros trabajos.

que le habilitan el acceso a trabajos públicos (bien) remunerados. Este artículo trata de poner en tensión la condición de trabajadores de los directores teatrales, en un medio donde la producción artística no puede ser alimenticia, pero dónde los trabajos secundarios en otros campos son la cuestión que se disputa al interior del campo artístico

Los trabajos alimenticios de estos tres directores se desarrollan en el campo artístico en el cruce con otros espacios de lucha: el de la docencia a nivel provincial, el de la docencia a nivel universitario, y el del empleo público a nivel provincial. Estos espacios no son identificables exactamente con el campo artístico, ya que tienen sus propios intereses y sus propios juegos específicos, sin embargo, presumimos que las competencias que los habilitaron a jugar esos juegos estuvieron ligadas a sus posiciones en el campo artístico.

En síntesis, la cuestión del trabajo en el arte, y en particular en la dirección teatral, adquiere una multiplicidad que no puede ser analizada o valorada de forma mecánica y lineal, considerando únicamente los ingresos percibidos por la venta de entradas. En el contexto actual, los artistas están obligados a ser trabajadores de otros campos: en el mejor de los casos esos campos están en cruce con el campo artístico. Permanentemente se encuentran en tensión con su *trabajo* de producción artística, que es donde apoyan sus identidades profesionales, ya que depositan una gran inversión de tiempo y dinero aun sabiendo que esto no les generará réditos económicos considerables pero que, posiblemente, retroalimentará sus trabajos secundarios como así también la consagración al interior del teatro independiente.

Referencias

1. Becker, Howard. *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico* (1a ed.). (J. Ibarburu, Trad.) Bernal: Universidad Nacional de Quilmes. 2008.

2. Boenisch, Peter. *Directing scenes and senses. The thinking of Regie*. Manchester University Press. 2015
3. Bourdieu, Pierre. *Las Reglas del Arte*. (Sexta ed.). (T. Kauf, Trad.) Barcelona: Anagrama. 1995
4. Bourdieu, Pierre. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. 2013.
5. Brizuela, Mabel. *Las estéticas Teatrales de Córdoba: entre la permanencia y la emergencia*. Teatro XXI 14. 2002.
6. Congreso de la Nación Argentina. *Ley Nacional del Teatro [Ley 24.800 de 1997]*. [En Línea]: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/40000-44999/42762/norma.htm>. 28 de abril de 1997
7. Dubatti, Jorge. *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos, 2012.
8. Gutierrez, Alicia. *Las prácticas sociales: una introducción a Pierre Bourdieu*. Villa María: Eduvim. 2012.
9. Halac, Gabriela. *Teatro independiente de Córdoba. Identidad y memoria*. Bs. As.: Editorial del Instituto Nacional del Teatro. 2006.
10. Infantino, Julieta. *Trabajar como artista. Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses*. Cuadernos de Antropología Social N° 34. FFyL – UBA. ISSN 0327-3776. Pp. 141–163 [En Línea] <http://www.scielo.org.ar/pdf/cas/n34/n34a07.pdf>. 2011.
11. Kartun, Mauricio. *Escritos. Mauricio Kartun. 1975>2001*. Bs. As.: Ed. Libros del Rojas, UBA. 2001.
12. Mauro, Karina. *Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico*. Telón de fondo: 2018, 27:114-143. [En Línea] <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/download/5097/4611>. 2018.
13. Marin, Fwala-lo. *Films escénicos: teatro de préstamos y de piraterías*. Toma Uno [Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba]: 2018, 6: 93-107. [En Línea] <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/20897/20497>. 2018.
14. Marin, Fwala-lo. *Dirección teatral: del mundo del pensamiento al universo de las relaciones de grupo. Un abordaje desde los procesos de escenificación*. Trabajo presentado en Actas X Jornadas Nacionales y V Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral. Buenos Aires: AINCRIT. En prensa.
15. McRobbie, Angela. *La 'losangelización' de Londres*. Obtenido de Instituto europeo para políticas culturales progresivas. [En Línea] <http://eipcp.net/transversal/0207/mcrobbie/es>. 2007.
16. Menger, Pierre-Michel. *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain* [El trabajo creativo. Crear en la incertidumbre]. Paris: Points. 2014.
17. Oficina Internacional del Trabajo, Departamento de Actividades Sectoriales. *Las relaciones de trabajo en las industrias de los medios de comunicación y la cultura*. Ginebra: Oficina Internacional del Trabajo. [En Línea]

http://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/ed_dialogue/sector/documents/publication/wcms_240703.pdf. 2014.

18. Pavis, Patrice. *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México DF : Paso de Gato. 2016.

19. Proust, Serge. *Une nouvelle figure de l'artiste : Le metteur en scène de théâtre*. *Sociologie Du Travail* 43(4) : 471-489. [En Línea] <http://www.jstor.org/stable/41928751>. 2001

20. Proust, Serge. "Les metteurs en scène de théâtre entre réussite sociale et remise en cause ontologique" [Los directores de escena teatral entre el éxito social y el cuestionamiento ontológico]. En N. Heinich, & R. Shapiro (dir.) *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*. París: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales. 2012. pp. 95-112.

21. Soler Benito, Cristina. *Artes escénicas y derechos de autor*. Madrid: Reus. 2016.

22. Tahan, Halima. *Teatro Argentino. Escenas interiores*. Bs As: Instituto Nacional del teatro/Artes del Sur. 2000.

23. Villegas, Silvia. "Córdoba. Una teatralidad nacida en los sesenta" En H. Tahan (Ed.) *Teatro Argentino. Escenas interiores*. Bs As: Instituto Nacional del teatro/ Artes del Sur. 2000. pp. 75-100.