

¿Igualitaristas, distinguidos o miméticos?

Moralidades y prácticas de adscripción de clase (media) de trabajadores artísticos en un teatro de gestión estatal

29

Santiago García Martín

CISH-IDIHCS (CONICET/UNLP)

sgarciamartin@fahce.unlp.edu.ar

Lavboratorio

Resumen

En este artículo propongo analizar los diversos modos en que trabajadores de escenografía de un prestigioso teatro de gestión estatal definen y practican su pertenencia a la clase media. A partir de un abordaje etnográfico, describo las imágenes y teorizaciones que estos actores construyen sobre el mundo social, la clase y la desigualdad y cómo, al hacerlo, ponen en tensión un ideal de pertenencia fuertemente arraigado en las capas medias argentinas.

Palabras claves: clases medias – identidad – moralidades – igualitarismo

Summary

This paper is aimed to analyse the manifold ways of belonging to the middle class practised and defined by scenography workers of one of the most prestigious state theatres in Argentina. Based on an ethnographic approach, I describe the images and theorizations which these agents form about the social world, middle class and inequality, from which they call into question an ideal of belonging deeply rooted in the Argentine middle classes.

Keywords: middle classes – identity – moralities – egalitarianism

Recibido: 1 de mayo de 2019

Aprobado: 9 de septiembre de 2019

Introducción

En este trabajo me propongo describir los diversos modos en que trabajadoras/es de escenografía de una institución cultural estatal definen y practican su pertenencia a la clase media. Con ello me refiero a una práctica activa de definición del mundo social alrededor de la cual se edifican fronteras simbólicas que invocan un “nosotros” comprendido en torno a la imagen de un colectivo de clase media, distinto de un “ellos”, que alude siempre a personas y agrupamientos -habitualmente reconocidos en términos de clases sociales- cuyas posiciones se ubican hacia abajo o hacia arriba de la estructura social imaginada.

Iniciado en el año 2016, mi trabajo de campo se concentra sobre la vida cotidiana de trabajadoras/es que realizan tareas vinculadas al oficio de la pintura en un taller técnico de escenografía ubicado en el subsuelo de un prestigioso teatro estatal de Argentina. A partir de un acercamiento etnográfico (Guber, 2014), he desarrollado observaciones de sus jornadas laborales, en locaciones fuera del teatro vinculadas a muestras, recitales y eventos en centros culturales, y entrevistas en profundidad guiadas y elaboradas en función del trabajo de campo previo.

En primer lugar, comienzo reconstruyendo el proceso de formación del taller de producción escenográfica como espacio de relaciones laborales, artísticas, y afectivas. Para ello, describo los diversos trayectos que sus trabajadores recorrieron en torno a la adquisición y la práctica del oficio hasta su llegada al taller, en conexión con los discursos morales de justificación que esgrimen para “estar ahí”. Pretendo ilustrar cómo los actores despliegan discursos individualistas -que hacen foco en sus méritos personales- para poner en valor sus propias narrativas de ascenso social y permanencia, discursos que sin embargo no suponen la adhesión a una retórica meritocrática que se amplíe a otras esferas de interacción cotidiana fuera del taller. Continúo, en segundo lugar, reponiendo las imágenes y teorizaciones eruditas que estos actores construyen sobre el mundo social, la clase y la desigualdad y cómo, al hacerlo, ponen en tensión un ideal de pertenencia fuertemente arraigado en las capas medias argentinas. Me interesa especialmente dialogar con un conjunto de investigaciones sociológicas y antropológicas que problematizan las ideas de moralidad, estatus y distinción, a la luz de las transformaciones estructurales que exhiben los estratos intermedios en las últimas décadas. Para ello, describo las formas situadas que adoptan estas dimensiones de análisis en el terreno, o más bien, cómo los actores otorgan sentido a estas categorías y las “ponen a funcionar” en la vida cotidiana. A partir de la descripción etnográfica de este foco empírico, argumento cómo los modos alternativos de identificación con las clases medias que estos trabajadores artísticos definen y practican informan sobre un proceso de transformación más amplio vinculado a la reestructuración regresiva del tejido social y de sus estratos medios en particular. Las maneras diferentes de producción simbólica de categorías de clase que emergen a la luz de este proceso evidencian la existencia de una pluralidad de valores e imaginarios que ya no pueden ser inter-

pretados exclusivamente bajo las nociones del sacrificio y la autonomía individual.

Méritos para pintar y “estar ahí” en la formación de un taller de producción escenográfica

El Teatro¹ en el cual estoy desarrollando mi trabajo de campo es uno de los más importantes de Argentina y América Latina. Ubicado en la zona céntrica de la Ciudad, exactamente a unas dos cuadras del centro geográfico del casco urbano, se levanta el inmenso edificio del Teatro, con más de sesenta mil metros cuadrados, de estilo arquitectónico “brutalista”, caracterizado por el uso de hormigón crudo entre unos de sus materiales fundamentales. El teatro contiene una sala lírica, la principal, para unos dos mil espectadores, donde se presentan las temporadas líricas, ballets, y conciertos sinfónicos y populares. Posee otras dos salas menores, una con capacidad para trescientas personas donde se realizan conciertos de cámara, obras de teatro, recitales y congresos; y otra donde se exponen grandes muestras vinculadas a las artes plásticas. Además, posee salas de ensayo para el cuerpo estable de la orquesta, el coro y el ballet y camarines. Otros dos espacios han ganado gravitación en la agenda del teatro durante los últimos años con propuestas artísticas contemporáneas: una sala de creación y experimentación teatral de artes combinadas y una escuela de formación en oficios y disciplinas artísticas.

Con el propósito de montar íntegramente las obras sin ayuda de recursos externos el teatro fue formando las distintas áreas técnicas de producción con las cuales trabajo, todas ellas en los subsuelos. En el primer subsuelo se encuentran los talleres de maquillaje, peinado, sastrería y vestuario, sombrerería y calzado, entre otros. En el cuarto subsuelo se hallan los talleres de carpintería, herrería, escenografía y utilería, donde trabajadores de oficios artísticos altamente calificados desarrollan sus tareas. Al ser uno de los pocos teatros de producción en el país, el Teatro es el lugar en el cual esos trabajadores han formado y desarrollado competencias específicas que no se aprehenden ni practican en otros lugares, ni siquiera en las casas de altos estudios de arte. Se trata de talleres de una gran dimensión –especialmente los de carpintería y escenografía–, lo suficientemente grandes para que puedan realizarse allí escenografías enteras, que luego son transportadas directamente a las diferentes salas por medio de dos montacargas. El taller de escenografía es el espacio que he elegido para concentrar el foco de mi trabajo etnográfico.

La forma en que el taller organiza su trabajo funciona en coordinación con el resto de los talleres del cuarto subsuelo. En primer lugar, están quienes desde la dirección del teatro y sus distintas áreas definen la agenda que ofre-

1 Usaré “Teatro” y “Ciudad” en mayúsculas para nombrar al teatro y su locación urbana.

cerá el teatro, ya sea una ópera, un ballet, una obra de teatro, un concierto o espectáculos contemporáneos de distinto tipo. En la mayoría de los casos el teatro contrata a un escenógrafo externo, quien se encarga de conceptualizar y diseñar el trabajo para una obra en particular. Luego, ese diseño es mediado por la “Oficina Técnica” que operativiza un plan de trabajo para la realización de la escenografía entre los distintos talleres. Hacia el cuarto subsuelo “bajan” las láminas que ilustran telones, trastos, bastidores, tapetes, elementos de utilería u otras estructuras como carros, escaleras, rampas o columnas. Todas ellas con indicaciones sobre medidas, colores y materiales de producción. El taller de escenografía comienza centralizando todo aquello que deba ser pintado, principalmente telas y telones, recibiendo luego otros elementos derivados de los talleres de carpintería y herrería que deban completar su producción en pintura. Ahora bien, ¿eso es todo lo que sucede en el taller? ¿Basta con esa descripción formal de las actividades para dar cuenta del oficio? La pintura, desde mi perspectiva, es una *práctica social* (Becker, 2008) que se despliega articulando saberes, objetos, personas y públicos que hacen posible -o hacen funcionar- el oficio artístico en una red de asociaciones (Latour, 2008). Por lo cual me gustaría comenzar describiendo algunos elementos que nos permitan visualizar las situaciones que ocurren en el taller como acciones mediadas por relaciones sociales que los actores *fuleron y van* modelando a partir de sus interacciones con otros: en primer lugar, reconstruir los distintos trayectos que recorrieron desde un acercamiento inicial a la pintura, su aprendizaje, hasta su llegada al teatro. De allí, caracterizar la particularidad de la práctica del oficio en el taller, la forma de organización del trabajo, las jerarquías y entramados que tejen internamente, así como de otras actividades que también forman parte de sus jornadas laborales. En simultáneo, intentaré reponer las formas de adscripción de clase que emergen y se conectan con esas prácticas y discursos de la vida diaria intentando ilustrar un modo particular, posible, de pertenencia a la clase media.

Cuando pienso en las clases medias me guio inicialmente por investigaciones historiográficas recientes que señalan la *existencia social* de la clase media argentina como *una idea, una identidad social* (Garguin, 2007; Adamovsky, 2009) antes que una clase social entendida como una formación histórica objetiva. También, por estudios antropológicos que reponen relatos de origen y narrativas de ascenso o descenso donde actores locales actualizan moralidades inscritas en esa idea de clase media (Visacovsky 2012, 2014; Vargas, 2013, 2014). Desde esas investigaciones empíricas de la antropología y la historia me acerqué hacia algunas lecturas del campo de los estudios culturales para construir una operacionalización propia del concepto de identidad de clase que me permitiese dialogar con el campo. En primer lugar, parto de la definición que proponen las perspectivas constructivistas (Hall, 2003), que entiendan la identidad como un proceso, una articulación sujeta a cambios

y transformaciones constantes. Siguiendo a Hall, la identidad representa “el punto de sutura” entre dos fenómenos: por un lado, los discursos y prácticas de agentes e instituciones que intentan definir quiénes somos, de ubicarnos en un lugar del espacio social como sujetos portadores de un discurso particular; y por otro, el modo por el cual esas maneras de “interpelarnos” son mediatizadas por el sujeto que produce subjetividad, que tiene la capacidad de “decirse” a sí mismo (Hall, 2003: 20).

A su vez, recupero las sugerencias críticas que Brubaker y Cooper (2001) realizan respecto del concepto de identidad. Además de criticar cómo las concepciones esencialistas hacen un uso del término que “tiende a significar demasiado”, estos autores también señalan algunos recaudos frente a las posturas constructivistas, llamadas nociones “débiles”. La defensa que hacen estas corrientes sobre la fluidez y fragmentariedad de las identidades sociales puede recaer en una pérdida de potencial analítico del término y dotarlo de cierta ambigüedad. En ese sentido, se retoma su propuesta de utilizar otras categorías alternativas, como la de “identificaciones”, a la cual defino como: un conjunto variado de posicionamientos, prácticas y discursos a partir de las cuales el sujeto construye barreras simbólicas (Lamont y Volnár, 2002) que incluyen y definen a determinadas personas, situaciones, colectivos, objetos, excluyendo a otros (Visacovsky, 2009, p. 253).

Ahora bien, dentro de la categoría de identificaciones busco fundamentalmente aquellas que definan una pertenencia de clase, es decir, que apelen a una idea de clase media como un modo de demarcación. Esas delimitaciones suelen invocar un “nosotros” (Elías, 1994) comprendido en torno a la imagen de un colectivo de clase media, que comparte la pertenencia a una posición intermedia en la escala social; distinto de un “ellos”, que alude siempre a personas y agrupamientos –habitualmente reconocidos en términos de clases sociales– cuyas posiciones se ubican hacia abajo o hacia arriba de una estructura social imaginada (Adamovsky, 2013). Por otro lado, las definiciones conceptuales que los actores realizan para recrear límites y fronteras simbólicas no siempre son acompañadas de la movilización de un término como el de “clase media”². Otras tantas veces pueden referir a nociones específicas que adquieren sentido en situación, por ejemplo, la utilización de “pobres” o “ricos” para producir clasificaciones al interior de lo que las personas consideran una misma clase, desde diferencias sociales mínimas hasta la distinción de fracciones de clase, como una clase media alta o media baja. También, esas demarcaciones pueden ser acompañadas de “evaluaciones morales” (Furber, 2005), de un efecto de distinción sobre aquello que se considera “apropiado” o “inapropiado”.

La perspectiva teórico-metodológica que he utilizado se basa en la etnografía entendida como enfoque, método y texto (Guber, 2014). A partir de

2 Se intentará, en ese sentido, describir la particularidad y el contenido de esas definiciones y su eventual vinculación con una idea de clase media.

esta perspectiva, he desarrollado observaciones participantes de sus jornadas laborales en el espacio del taller, sus desplazamientos por la institución hacia otros talleres y espacios del teatro y, más allá de la institución, en la concurrencia a diferentes actividades vinculadas a su oficio. Esas observaciones se complementaron luego con la realización de entrevistas en profundidad para ahondar sobre algunos detalles de sus biografías, retomar y profundizar temáticas que emergieron en conversaciones informales y tratar otras que difícilmente se abordaron en encuentros anteriores. La combinación de ambas técnicas de recolección y producción de datos me permitió emplear un enfoque etnográfico multisituado (Benzecry, 2012), sumergido en la vida cotidiana de mis interlocutores y centrado en poner de relieve sus reflexividades en diálogo con mis interpretaciones y la bibliografía del campo. Para ello fue necesario “seguir a los actores” (Latour, 2008) por la ciudad, hacia eventos relacionados con el oficio como muestras de arte, proyectos artísticos individuales y colectivos, trabajos privados a terceros, e incluso hacia sus hogares al momento de realizar las entrevistas. Seguir a esos actores también implicó poner en primer plano sus definiciones, dudas, apuestas y competencias críticas (Boix y Welshinger, 2018), a partir de las cuales fui dando forma al argumento de este trabajo. El enfoque etnográfico y la premisa de seguir a los actores resultaron fundamentales para captar la práctica social de la pintura en una red más amplia de asociaciones y sus conexiones con identificaciones y conceptualizaciones sobre la clase media.

TRAYECTORIAS Y CONTROVERSIAS SOBRE EL OFICIO

A continuación, me propongo hacer un racconto del proceso de formación del taller de escenografía a partir de las trayectorias artísticas de sus integrantes actuales. Mi intención no es reconstruir históricamente la aparición y el desarrollo de esta sección técnica en sí, sino aquellos recuerdos y memorias que actualizan desde el presente para describir su propio recorrido por el oficio, su ingreso al teatro y los modos en que justifican moralmente su presencia en el taller, los méritos de “estar ahí”. En las secciones de cultura de los sitios webs de la provincia o la Ciudad, o en materiales del archivo histórico del teatro, poco se dice acerca del momento en que el teatro fue formando sus áreas técnicas. Sí he encontrado que los cuerpos estables de la orquesta, el coro y el ballet se crearon entre fines de la década de 1930 y mediados de 1940. Allí aparecen por detrás ciertos pasajes donde se menciona que esos cuerpos estables “contaron con el apoyo” de las áreas técnicas, por lo cual podría pensarse que surgieron a la par de ellos. Pero, siendo fiel a mis interlocutores, ellos no retroceden tanto en el tiempo cuando hacen memoria, aunque sí destacan un momento que podría ser lo más parecido a los “inicios” de la formación actual

del taller: la etapa en que las secciones técnicas funcionaron en las antiguas instalaciones de un colegio secundario. Un incidente edilicio en la década del '70 llevó a la reconstrucción completa del Teatro y la sala principal de la nueva edificación abriría sus puertas recién a fines de los '90. Todo ese tramo en medio es recordado por los trabajadores más antiguos como la época de las "giras". Los cuerpos estables del teatro viajaban a distintas ciudades de la provincia y del país ofreciendo espectáculos en distintas salas. Con ellos viajaban también sonidistas, iluminadores y demás equipos técnicos de soporte. En la Ciudad, el Teatro funcionó durante varios años en uno de sus cines tradicionales, el de mayor tamaño. En la temporada de verano también funcionaba en un anfiteatro al aire libre ubicado en un pulmón verde de la urbe.

Los recuerdos que los actores del taller evocan sobre ese momento me fueron dados a conocer una mañana en el taller. Estaba conversando junto a dos de las trabajadoras de mayor antigüedad, Ana y Leticia, que hablaban sobre una película en cartelera. Leticia estaba sentada en la máquina de coser, Ana la acompañaba y yo miraba unas antiguas imágenes fotográficas sobre la pared, algunas del antiguo teatro. Leticia notó mi interés y me contó que algunas de ellas también eran de la época en que el taller había funcionado en las instalaciones del colegio secundario que mencioné antes. Allí estaban Enrique y Sergio -actual jefe y subjefe-, Leticia, Martín, Pablo y Lucio³. Todos ellos componen el grupo originario, de mayor trayectoria en la sección de escenografía. Pintando fondos de telones o cociendo telas, Leticia me iba señalando a algunos de ellos. Me contaba que allí comenzó a trabajar junto a Lucio. Martín y Pablo ya estaban. Dadas las dimensiones de las instalaciones del colegio, debían pintar las telas por pedazos en aulas pequeñas, doblándolas luego de que secaran o colgando parte de ellas en la pared para poder continuar pintando el resto. Antes de eso casi no había taller. Cuando Enrique y Sergio empezaron a fines de la década del '80, los trabajadores se juntaban a firmar la planilla en una calesita frente a la entrada de un zoológico de la Ciudad y la llevaban al anfiteatro que funcionaba en un bosque. Luego, ya en los talleres del colegio, comienza parte de la historia que estos actores hacen emerger en mis encuentros de campo y, un tiempo después, en las entrevistas que hicimos juntos.

Enrique y Sergio fueron los primeros en ingresar al taller. El primer acercamiento al dibujo y la pintura se produjo durante su niñez:

"Sí con la pintura, con el dibujo... desde la infancia, desde que yo tengo uso de razón recuerdo disfrutar con estar dibujando, y toda la vida... desde la infancia... Los momentos casi más felices eran eso, estar dibujando, y en la adolescencia lo mismo... Siempre, digamos que... es algo... generalmente yo creo que si le preguntás a todos los compañeros de acá siempre algún tipo de tendencia... así

3 Alteré los nombres reales para conservar el anonimato de mis interlocutores.

con lo artístico, con lo plástico, desde la infancia fue evidente...” (Enrique, jefe de escenografía, entrevista personal, 13 de septiembre de 2018).

Enrique, oriundo de Uruguay, fue llevado por su tía de niño a un taller de pintura que se dictaba en una biblioteca pública para niños en la ciudad de Montevideo. Sergio asistió a su primer taller a los 13 años apoyado por sus padres. Ese contacto inicial, como describen, se produce a partir del interés propio. Sus redes familiares más cercanas no estaban vinculadas directamente a la experiencia del oficio, pero sí acompañaron esa filia que desarrollaron a temprana edad. De familias italianas, españolas, hasta una lejana ascendencia de Paraguay, sus abuelos paternos y maternos reunían ocupaciones variadas, como oficiales de policía, marinos o empleados públicos, entre otros. A algunos no llegaron a conocerlos. Las abuelas y madres paternas y maternas, todas ellas, se ocupaban del trabajo doméstico. El padre de Sergio era gasista, profesión que él también compartió durante algunos años, y el de Enrique fabricante de muñecas y óptico, quien ingresó al Teatro como fotógrafo y trabajador administrativo. Sergio continuó el aprendizaje del oficio como “autodidacta” pasando por diferentes talleres. Enrique siguió sus estudios durante un tiempo en la Escuela de Teatro de la Ciudad y en la Facultad de Bellas Artes. En aquel momento ambos tenían en claro que querían formar parte de la sección escenográfica del Teatro. Accedieron primero a través de sus familias, Sergio por su tía y Enrique por su padre. Recorrieron tareas administrativas, de limpieza y se conocieron haciendo de figurantes en obras hasta llegar finalmente al taller. Fue en ese entonces cuando comenzaron un largo aprendizaje sobre el oficio en las instalaciones del colegio. A comienzos de 1990 el taller se trasladaría a la edificación actual del Teatro. A continuación, integro a la descripción de sus narrativas biográficas el modo en que comienza a cobrar forma un discurso basado en los méritos individuales para haber llegado y estar en el taller.

En el grupo originario se movilizan discursivamente algunos aspectos en común que establecen una diferencia con los trabajadores más jóvenes que ingresaron a partir de 2007. Se trata de una controversia asociada a las transformaciones en el campo de la pintura escenográfica, entre la defensa del modelo clásico italiano, de la “ilusión del telón pintado” (Calmet, 2001: p. 26-27), y la ruptura realista, que se visualiza en las nuevas propuestas que traen consigo escenógrafos-diseñadores contratados por el teatro. Son las propuestas novedosas de esos escenógrafos las que “empujan” esas innovaciones hacia repertorios clásicos y contemporáneos combinando diferentes manifestaciones de las artes plásticas. Asimismo, la creación de la sala de teatro experimental ha tenido un lugar considerable en ese lento proceso de innovación. Desde allí llegan bocetos al cuarto subsuelo que ilustran telones y objetos no -tan- convencionales que reposicionan la práctica de la pintura como un elemento de soporte en la escenografía, disputando el lugar de centralidad en la represen-

tación que el estilo clásico le otorgaba. Por último, la introducción de objetos tecnológicos en la red, bocetos impresos mediados por softwares de diseño y cámaras digitales que filman las diferentes funciones, demandan terminaciones más detalladas y pinceladas más finas en los telones de las escenografías:

“Cambiaron algunas cosas, si bien [antes] era la misma técnica, pintar de pie... pero era más gestual, era más teatral la pintura. Ahora, con los años, con el tema de las cámaras digitales lo fue modificando un poco y se apunta a una pintura con más detalle, con otro tipo de pincelada... No pretendemos ser una escenografía para cine, pero sí se miran otros detalles que antes no importaban, y eras consciente de eso, pero no era lo que se buscaba... También tiene que ver con la mirada de los nuevos escenógrafos-diseñadores que pretenden otro tipo de acabado de algunos materiales. Nosotros siempre reproducimos lo que viene en el boceto y antes, por ejemplo, venían bocetos pintados a mano y ahora, bueno, ya son todos digitales, cambian los colores, cambian las pinceladas, que ya no existen... Antes era el papel pintado, entonces vos veías la pincelada, la intención del escenógrafo también, acá te pongo más materia, acá te pongo... Ahora, al ser digital, es diferente, tiene mejor terminación, quizás, pero un poco más frío...” (Leticia, encargada del taller de escenografía, entrevista personal, 28 de septiembre de 2018).

Esas transformaciones son evaluadas de manera diferencial por los actores del taller. En el caso de Enrique y Sergio, he notado que se aferran al modo en que se ejercía la práctica en tiempos remotos, como si fuesen herederos del legado clásico del antiguo Teatro. Cuando me refiero a un legado quiero decir que, como he mencionado antes, el aprendizaje del dibujo y la pintura en escenografía se realiza únicamente en los teatros de producción *con otros*. Todos los trabajadores que han ingresado al taller debieron -y deben aún- aprender técnicas nuevas, dominar saberes complementarios, trabajar en equipo y traducir aquello que se había aprendido en otras instituciones o espacios de formación al lenguaje de la producción escénica teatral:

“Este es un oficio que se aprende trabajando, mirando en el lugar, porque trabajar en estas dimensiones, no... Ni en la facultad, no te preparaban en ningún lado. Vos llegabas y empezabas a trabajar, y te parabas al lado de alguno de los de más experiencia y tratabas de aprender y de pedir consejo...” (Enrique, jefe de escenografía, entrevista personal, 13 de septiembre de 2018).

Cuando Sergio o Enrique describen su apreciación sobre la práctica del oficio vuelven sobre el pasado del taller, sobre la escuela en la cual se formaron en las instalaciones del colegio. Al hacerlo, establecen diferencias críticas con la generación más joven del taller y las tendencias actuales en escenografía:

“Digo, pero sí, hay más cuidado, antes se trabajaba más a la antigua, que era más gestual, más... Había cosas que vos las veías y decías ‘esto está desprolijo’

o 'esto está muy exagerado', pero que funcionaba dentro de esa lógica teatral que vos estás mirando de lejos las cosas... Se veían bien, porque conocíamos... Eso también era el oficio, vos pintabas y se pintaba mucho más, es más, se hacía todo pintado... Si queremos resolver un fondo en dos, tres días, de hecho, en algún trabajo que hemos hecho para afuera lo hacemos así... En cambio, por ahí se toman más su tiempo los chicos y están mucho más tiempo para hacer una cosa que nosotros lo resolvemos... Tienen la idea de que todo es para cine y no, esto es teatro... Ahora se construye todo, y también es una exageración porque se trabaja como si fuera para... En algunos casos está bien porque es usado dramáticamente, y el realismo y todo eso... Pero en otros casos se exagera y hay otras cosas que, para nosotros, Sergio te debe haber dicho lo mismo... Digo, nosotros pintamos, no sé, una pared con un ladrillo y la pintamos y se va a ver, quizás, mejor que una pared construida con telgopor y pintada... Y si nosotros la pintamos se va a ver como una pared de ladrillo porque sabemos dónde exagerar, dónde bajarla, dónde subir... Hay una cuestión de efecto... Pero, bue... Son tendencias de la escenografía..." (Enrique, jefe de escenografía, entrevista personal, 13 de septiembre de 2018).

Considerando estas definiciones concluyen que existe un desapego respecto de la práctica original, diagnóstico que se ve agravado por la parálisis de la producción del Teatro a partir del año 2015. Antes, como me contaron Sergio, Enrique y Leticia e incluso los más jóvenes, solían hacerse hasta seis producciones por año, ocupando incluso fines de semana enteros para entregar una escenografía a tiempo. Los efectos de esa parálisis eran muy palpables en mis visitas al taller. Muchas de las jornadas que compartí junto a ellos consistían en ver apenas algunas pinceladas o en la inactividad total. El resto del tiempo se ocupaba limpiando baldes, tomando mate o charlando sobre diversos temas. A ello se suma que, desde 2017, la sala principal está cerrada. Se iniciaron obras de refacción en el escenario principal, se levantaron las butacas, pero aún no se han concretado las licitaciones para finalizar las tareas. La falta de continuidad en el trabajo aparece también como una dificultad para la "transmisión del oficio". De todas maneras, ese impasse me permitió presenciar y compartir conversaciones informales de variados asuntos y conocer con mayor detalle a los trabajadores del taller.

A ese grupo originario se incorporaría una segunda camada de trabajadores que representa un punto intermedio entre Sergio y Enrique y los más jóvenes. Ellos son Leticia, Martín, Pablo y Lucio. Su acercamiento a la pintura estuvo mediado en gran parte por su entorno familiar, sus padres hicieron carrera al interior del Teatro llegando a ocupar cargos de jefes en distintas secciones técnicas. Habitados a visitar el teatro desde pequeños, su ingreso al taller fue directo, sin mediaciones, una vez finalizados sus estudios secundarios. A la par de su trabajo en escenografía, Leticia estudió la carrera de artes plásticas y Martín y Pablo de arquitectura. Hoy son encargados del taller, dictan clases en el nivel universitario y en el caso de los arquitectos tienen un

estudio de arquitectura con el que *“les va muy bien”*. Digo que representan un punto intermedio ya que formaron parte del grupo originario que adquirió “la vieja” práctica del oficio y a la vez comparten un elemento en común con la mayoría de los trabajadores que ingresarían luego: el tránsito por la formación universitaria. Excepto a Leticia, a quien llegué a conocer más de cerca, el resto no suele frecuentar el taller. Ella comparte la misma mirada respecto al oficio que sus jefes, a lo que agrega una dimensión afectiva del lugar que ocupaba el Teatro en la vida de sus trabajadores. Más de una vez hemos conversado sobre el apego que los trabajadores sentían por el antiguo teatro. Además de un espacio de trabajo, se constituía como el ámbito privilegiado de sociabilidad y ocio, de construcción de vínculos amorosos, de formación de familias. Todo “giraba” alrededor del teatro. Desde temprano los trabajadores comenzaban su jornada laboral, al finalizar se aseaban y cambiaban en la misma institución y, luego de las funciones, salían juntos:

“Lo que cambio fue la pasión, el lugar que ocupaba en cada uno el teatro... Para mi papá y sus amigos era todo el teatro... Y se perdió esa pasión por el Teatro porque era toda gente de oficio, por ahí no había tanta gente recibida, y era gente que se crio acá adentro, amigos, familia, se armaron millones de familias, que sus hijos siguen viniendo acá al trabajo, y después vienen a trabajar acá, es así como una dinastía (ríe)...” (Leticia, encargada del taller de escenografía, entrevista personal, 28 de septiembre de 2018).

La palabra “dinastía” me parece bastante sugerente ya que ilustra el patrón de acceso dominante, que no sólo ha preponderado en las secciones técnicas, sino en la mayoría de los agrupamientos del teatro. De hecho, las incorporaciones como los de Ana, Horacio y Pedro siguen esa lógica. Ellos son adultos mayores que no suelen ocuparse de las tareas principales del taller. Pedro, escultor, es el cebador de mates oficial, Ana a veces pinta en grupo cuando se trata de trabajos sencillos y Horacio se ausenta frecuentemente, aunque siempre trae picadas para compartir con sus compañeros cuando hace viajes a una ciudad del interior de la provincia. A partir de allí ese patrón cambia y comienzan a sumarse personas que en su mayoría se graduaron en la carrera de artes plásticas de Bellas Artes y que dictan clases en la facultad. Aquí se evidencia la incorporación paulatina de una nueva mediación en esta red de asociaciones local, la Universidad, como parte de un proceso de profesionalización -sumado a la llegada de los diseñadores escenógrafos- que introduce una tensión creciente entre oficio y academia. Primero ingresarían Sabrina, Manuela y Renata. Más tarde, en 2007, comenzarían a incorporarse los más jóvenes.

Un caso peculiar es Renata, escenógrafa que trabajaba como administrativa en otra dependencia provincial y que pidió el pase al Teatro. Una mañana la encontré pintando sola en el taller, estaba terminando una de las telas de una

obra que se había cancelado. La saludé y le conté un poco de mis intereses de investigación. Me dijo *“elegiste un muy buen lugar... yo siempre digo que nosotros somos empleados públicos de pintura, acá se ponen como locos cuando lo digo...”* (Renata, conversación informal, miércoles 13 de septiembre de 2017). Cuando dice “empleados públicos” lo usa en un modo peyorativo, aludiendo a que muchos han ingresado por familia y que no hay posibilidad de ascenso frente a los que tienen más antigüedad. Esa fue la causal de que no pudiera concursar alguno de los cargos jerárquicos del taller más allá de su especialización. Lo mismo ocurre cuando se refieren a aquellos que “no van todos los días”. Sabrina, mientras practicaba la técnica de “chorreado”⁴ sobre una escalera de hierro me contaba que *“este es un lugar muy particular... Otros talleres son más disciplinados, menos dispersos... Con los anteriores jefes no era así, ahora, que varios se piden licencia para trabajar en la facultad, algunos abusan”* (Sabrina, conversación informal, viernes 19 de octubre de 2018). Sabrina, Manuela y Renata, junto a los más jóvenes, son las personas que más asisten al taller.

Las justificaciones morales acerca de la legitimidad de estar en el taller fueron adquiriendo el carácter de una controversia a medida que los actores mismos desplegaban esas acusaciones en complicidad. Cuando comencé a visitar muestras y eventos en centros culturales de distinto tipo, no sólo tuve la oportunidad de desplazarme por esa red de asociaciones que rebasan el taller y el Teatro, también se generó el espacio que motivó cierta confianza para volver sobre temas de los que en el taller no se solía hablar. En una de esas “salidas” noté que ese tema adquiriría la forma de una controversia. Uno de los trabajadores más jóvenes, Ignacio, se especializa en la técnica de grafiti y compone un colectivo artístico vinculado a la cultura hip-hop. Administran un centro cultural y actualmente mantienen una abultada agenda de eventos en diferentes locaciones de la ciudad. Cuando asistí a una muestra de tatuajes de uno de sus compañeros, me encontré con algunos de los trabajadores más jóvenes, con Joaquín y Paula. Ella se había interesado particularmente en mi investigación y habíamos construido una relación donde comenzó a asumirse como informante clave. Teniendo presente mis temas de indagación y conversando sobre el taller, pronunció una frase que soltó la polémica: *“Nosotros entramos al taller porque sabíamos pintar... Bueno, Sabrina y Manuela también... El resto entró por familia... Los que llegaron después entraron porque tenían la mente fija”* (Paula, conversación informal, viernes 21 de septiembre de 2018).

Los que tienen la “mente fija” son los más jóvenes: Julia, Ariel, Paula, Jerónimo, Ignacio y Joaquín⁵, de entre 30 y 35 años. En su mayoría hijos de familias profesionales de la Ciudad, construyeron una filia por la pintura en

4 La técnica de “chorreado” consiste en trazar pinceladas sobre una estructura de hierro y luego rociarla con una bomba de agua para producir un efecto de óxido en el metal.

5 La formación del taller se completa con Javier y Lisandro, mayores de 40 años, que ingresaron con esa última tanda.

su adolescencia, cuando cursaban sus estudios secundarios en colegios preuniversitarios, varios de ellos en el Bachillerato de Bellas Artes. Julia ingresaría primero a través de otra sección técnica, luego le seguirían Ariel y Paula. Esa noche Paula me contó que su conexión con el taller se dio a partir de un trabajo privado, la contrataron para diseñar una escenografía. Así acudió un día a la sección escenográfica y se encontró con Ariel, un chico que venía de formarse en los talleres del principal teatro lírico de Argentina y había llegado para *“trabajar gratis”*. Cuando él le ofreció ayudarla con el diseño de la escenografía ella le confesó: *“Yo quiero entrar al Teatro”*, *“Yo también”*, reafirmó él. Después de atravesar con éxito esa primera prueba, los convocaron una mañana para anunciarlos de que esperaban incorporarlos. A partir de ahí, me cuenta, tuvieron que ganarse el *“derecho de piso”*. Recuerda cómo le temblaban las manos cuando le pidieron que cociera a máquina unos telones, o su enojo cuando tenían que lavar con Ariel todos los pinceles del taller al finalizar la jornada. Ella describe a Ariel como un compañero que le recordaba constantemente *“cómo eran las cosas”*, que debían seguir con la *“mente fija”* en ese objetivo.

El cuadro se completa con Joaquín, amigo de Paula, que trabajaba en el buffet del Teatro y realizaba algunas tareas para la sala de teatro experimental. Joaquín ingresó porque *“sabía hacer serigrafía”*, y se agrega Ignacio, que domina el grafiti. El último sería Jerónimo, compañero del bachillerato de Paula y Julia, al que todos en el taller describen como un *“genio”* por sus habilidades con el lápiz y el pincel. Jerónimo abandonó su trabajo administrativo en el estado provincial, concursó durante un mes para ingresar a un área escenográfica contigua al taller y poco a poco logró su traspaso. Con ellos pasé el umbral de confianza simplemente por estar ahí, cebarles mates y sumarme a alguna de las tareas más odiosas que les encargan. En una pared cercana al cuartito de descanso fueron escribiendo debajo de una gran “B” de “básicos” cada una de esas tareas: *“lavar los tachos, pintar de negro, destaperolar, entintar el hilo, tapero-lar, mezclar colores y tirar lo que apesta”*.

Entrado el 2018 y con poco trabajo en el taller, decidí dejar mi zona de confort como cebador y colaborar con una de esas tareas: lavar tachos⁶. Recibieron amigablemente mi nuevo rol, yo les hacía preguntas para aprender a limpiar rápidamente como ellos. Al cabo de una hora, cuando finalicé, varios habían desaparecido. Quedaba Ariel, que terminó de lavarse las manos frente a los piletones y me dice *“Vení, Santi...”*. No sabía a dónde íbamos. Varias veces solían desaparecer en grupo, pero no tenía idea qué hacían, sentía que *“se me escapaban los actores”*. La percepción del espacio y el tiempo en un taller tan grande ubicado en un cuarto subsuelo te vuelve un amateur para seguir sus

6 Antes que lavar, primero hay que quitar con un trozo filoso de madera toda la pintura seca adherida al interior del balde. Debe quedar completamente blanco, sin resto alguno de pintura y luego, sí, pasarlo por agua. Esos baldes son reutilizados luego para una nueva mezcla de colores.

rastros. Salimos por uno de los portones, subimos una escalera hacia un entrepiso y caminamos entre montones de bastidores, trastos y objetos de utilería. El camino terminaba en una mesa con bancos de una vieja escenografía, junto a un gran ventanal que daba al pulmón del edificio. Estaban en un descanso, conversaban, escuchaban música y fumaban. Me admitieron sin problemas, venía con Ariel. Ese día aprendí una cosa más, de las tantas que fui asimilando para entender el modo en que *fueron y van* tejiendo sus relaciones cotidianas en la práctica social del oficio.

Guiados por las instrucciones de sus jefes, los trabajadores hacen uso libre del espacio y tiempo siempre y cuando los trabajos lleguen a término. Llegan al taller en diferentes horarios de la mañana, se dividen por distintas tareas -de acuerdo con la antigüedad o a las habilidades adquiridas y reconocidas por otros-, se organizan para trabajar mediados por largas distancias en el espacio, se toman su tiempo⁷, conversan, descansan, vuelven al trabajo y se ausentan si tiene otras obligaciones laborales. Los varones se encargan de trasladar estructuras y telones pesados, las mujeres suelen pintar juntas, los más jóvenes hacen sus “escapadas”, los encargados negocian licencias apetitosas. Algunos dominan particularmente algunas técnicas, no todos saben coser largos telones a máquina como Leticia, ni dominan el conocimiento en geometría necesario para pasar un boceto a escala natural sin cometer errores: “*esto es lo que estructura todo, sino sale bien después falla todo*” (Paula, conversación informal, jueves 13 de septiembre de 2018). Tampoco es fácil armar un color como lo hace Sergio, “*que la tiene re clara*” (Ignacio, conversación informal, miércoles 28 de marzo de 2018), “*es una técnica de la mirada que se va entrenando, empezás con el tiempo a ver colores que antes no veías*” (Renata, conversación informal, jueves 13 de septiembre). Al finalizar la jornada, se agrupan en el cuarto de descanso o en la mesita del medio, toman mate, conversan sobre variados temas⁸, los más jóvenes comparten cigarrillos de tabaco y bromean, todo el tiempo. Bromear es la práctica de relación preferida.

Más allá de los méritos: moralidades e ideales de clase en tensión

Como ilustré en el apartado anterior, estos pintores escenógrafos participan en sus acusaciones cotidianas de una controversia más amplia en el taller sobre

7 Pudiendo intensificar gradualmente el ritmo laboral a medida que se acerca una fecha de entrega.

8 La situación del teatro, la agenda política de coyuntura, los trabajos privados, proyectos artísticos personales, herramientas de dibujo, la economía doméstica, la alimentación, los viajes hechos o por hacer, la crianza de hijos, series de plataformas de streaming, cine, muestras y demás consumos culturales, entre otros.

los modos legítimos de haber llegado y “estar ahí”. Organizada bajo la forma de un discurso de méritos individuales, la polémica es respondida y ampliada incluyendo cuestionamientos no sólo hacia las escuelas en pintura escenográfica y las formas de compromiso, sino también hacia la relación afectiva que cada uno mantiene con la práctica y la institución, los patrones de acceso al empleo público y al taller, y las destrezas adquiridas sobre el oficio. Sin embargo, mi trabajo de campo ilustra que esas apelaciones al mérito personal no se amplían hacia otras esferas de interacción. Lo que observo, en todo caso, es que estos actores articulan prácticas y formas discursivas alternativas que complejizan el modo en que definen su identificación con una clase media imaginada. Como argumentaré más adelante, mis interlocutores manifiestan un alto grado de reflexividad sobre su propia condición social, atenta a los factores estructurales que inciden en el destino individual, pero al fin social, de una persona. Esa reflexividad también pincela, a su modo, los contornos de un mundo social heterogéneo y desigual que se contempla desde una posición igualitarista y crítica. Con esta tentativa de análisis propongo pensar la diversidad de respuestas que personas identificadas con las clases medias pueden ofrecer hacia la diferencia social, hacia otras clases o agrupamientos sociales.

La lente a través de la cual he venido ensayando ese argumento hasta aquí se basa en la descripción etnográfica de las conexiones que cobran sentido en la vida cotidiana entre identificaciones de clase y oficios artísticos. Esta descripción apunta, en primer lugar, a repensar los vínculos posibles entre objetos estéticos, estatus y clase social. En ese sentido, el título de este artículo comienza con una interrogación que insinúa una crítica que desarrollaremos a continuación, sobre las limitaciones que devienen del uso de un enfoque centrado en las determinaciones que las posiciones estructurales de los actores sociales imprimen a su relación con un objeto estético (Benzecry, 2012). Una referencia central e inmediata a estos debates es el cuestionamiento hacia el enfoque legitimista bourdiano (Grignon y Passeron, 1989), el cual subraya la obsesión de las clases medias por la distinción y las conductas miméticas de las clases altas y su consecuente rechazo al mundo popular, postura que también encuentra expresiones similares en la literatura local (Jauretche, 1982; Svampa, 2001, 2005).

En segundo lugar, esta descripción etnográfica se inscribe en nuevas perspectivas de abordaje sobre las clases medias que establecen un contrapunto con trabajos sociológicos precedentes, en especial el boom de investigaciones de la década del '90. Por un lado, destaco los valiosos aportes empíricos que estas investigaciones realizaron sobre el comportamiento de sus fracciones internas en un fuerte proceso de fragmentación social entre “perdedores” (González Bombal, 2002; Minujin y Anguita, 2004; Minujin y Kessler, 1995; Lvovich, 2000) y “ganadores” (Arizaga, 2000; Svampa, 2001, 2005) del modelo social. No obstante, señalo que en la reconstrucción de ese mundo polarizado persis-

tió una tendencia a definir la clase como una operación previa delimitada por el investigador, más allá del reconocimiento de su heterogeneidad estructural creciente. En los últimos años, nuevos enfoques desde la historiografía y la antropología señalaron lúcidamente esta crítica (Visacovsky y Garguin, 2009) y abrieron un campo de indagaciones sobre el uso del concepto de “clase media”: estudiaron su emergencia, variabilidad histórica y circulación pública como categoría de identificación social, y se abocaron a reconstruir las condiciones de producción, actualización y variados usos que los actores hacen de una idea de clase media en diferentes contextos.

Estableciendo un contrapunto con la perspectiva sociológica germaniana, investigaciones historiográficas recientes argumentan que la idea de clase media, como categoría de identificación social, comporta una *aparición tardía* en la sociedad argentina. Es hacia mediados del siglo XX que esta idea acaba por configurarse como una identidad distintiva en términos sociales y políticos. En el marco de los gobiernos peronistas del período 1946-1955, un conjunto de sectores intermedios de la estructura social articuló su identidad bajo la categoría de clase media, movilizándolo simultáneamente discursos racistas y racializantes (Garguin, 2007) que respondían a procesos de largo plazo (Adamovsky, 2009). Dichos discursos se sustentaban en un relato de origen sobre la clase media, en una visión de la historia progresiva y lineal (Visacovsky, 2014) que trazaba su genealogía en el aluvión inmigratorio de “europeos”, “blancos” de fines del siglo XIX y principios del XX. Esa generación, a través de su laboriosidad, su honestidad y su esfuerzo individual, generó las condiciones para el éxito y el progreso. Fruto de su recompensa, sus descendientes dieron lugar a la formación de una extensa clase media, la cual recrea a partir del ejercicio de esas virtudes morales -la autonomía y el sacrificio- el curso del ascenso social. Asimismo, con el correr del siglo XX tendió a afirmarse un ideal de estilo de vida articulado a esos discursos y relatos sobre la clase media anteriores: la búsqueda de un trabajo estable calificado, una casa y un vehículo propio, educación y salud de calidad para los hijos y cierta capacidad de ahorro.

Retomando estas perspectivas de análisis, propongo analizar formas actuales de identificación emergentes a la luz de las transformaciones estructurales de las clases medias argentinas contemporáneas. Por ello es que, a partir de la interlocución entre las descripciones de mis informantes, la bibliografía disponible sobre clases medias y mis propios esfuerzos por “cruzar” una interpretación, presento a continuación un mosaico de prácticas y formas discursivas disímiles que conviven tensionando ese viejo ensueño nuestro, el de alcanzar un estilo de vida asociado a una clase media imaginada. Me concentraré en describir las narrativas de permanencia y ascenso social que estos actores elaboran al reconstruir sucesos significativos de su pasado en diálogo con ciertas moralidades que inscriben en esas narraciones (sacrificio, autonomía, realización personal). Luego, describo las formas situadas que adoptan el estatus y la

distinción en el terreno, o más bien, cómo los actores otorgan sentido a estas categorías y las “ponen a funcionar” en la vida cotidiana. Finalmente, concluyo mi argumentación señalando la presencia de un modo alternativo de pertenencia de clase para este mundo empírico. Se trata de una forma de habitar la clase que, estableciendo posicionamientos igualitaristas y críticos respecto a la desigualdad social, se define ante todo por la apelación a una “otra” clase media a partir de la cual se distingue en términos morales.

NARRATIVAS DE PERMANENCIA Y ASCENSO SOCIAL

Tomando en serio las descripciones de estos pintores-escenógrafos, no es menos cierto que poseen méritos propios para decir lo que dicen y estar donde están. Con el apoyo de sus familias para conocer a temprana edad un taller de pintura, cursar estudios en un bachillerato de artes, finalizar una carrera universitaria o tener una vivienda propia, todos ellos movilizan la idea del mérito individual para poner en valor sus biografías, todas las acciones individuales continuadas que los llevaron a un lugar de trabajo vinculado al oficio por el cual sienten especial apego. Todos ellos, por diferentes motivos, son en parte *hormiguitas burguesas* (Vargas, 2014). En las entrevistas que compartí con Sergio y Enrique, ellos mismos describen una narrativa de ascenso social que se inicia en un aprendizaje autodidacta de la pintura, y continúa con una carrera al interior de una institución estatal de arte hasta llegar a jefes de una sección escenográfica. Cuando les pedí que describieran una imagen del mundo social por estratos y la percepción de su propia posición⁹, a diferencia de otros trabajadores que se definían a secas como “*de clase media*”, ellos se ubicaron en una fracción de clase inferior, una “*clase media baja*”.

En cada caso me hicieron una pequeña confesión vinculada a sus orígenes familiares. El mismo día de la entrevista, por la tarde, Sergio realizaba una muestra de sus pinturas. Esa coincidencia motivó que vinculara alguna de mis preguntas con ese evento. Me contó que él pinta a partir de imágenes fotográficas y que la muestra de esa tarde, “*Lo que entra en una caja*”, estaba basada en un trabajo de memoria sobre fotos de su niñez. Esas fotos, me dice, fueron sacadas con una cámara prestada de una familia amiga, la suya no podía permitirse un gasto así. A su parecer, hoy vive un pasar “*mesurado*” similar al de sus padres pero que, a pesar de ello, posee un “*capital cultural*” (Sergio, entrevista personal, 31 de agosto de 2018) que esa tarde volvió a actualizar: en el lenguaje que utilizaba para presentar el concepto de su obra, la serie de premios que enumeraba en un folleto, en su talento legitimado por un público asistente, y en las maneras de ser y estar que practicaba junto a otros en una

9 Realizo esta pregunta hacia el final de las entrevistas en un carácter totalmente abierto, sin utilizar incluso el término de “clase social”.

muestra de pintura. Por su lado, Enrique me contó cómo a través de los años su percepción de las fronteras sociales fue cambiando. Trajo a colación a su actual pareja, hija de profesionales, que en su niñez tomaba clases de piano y viajaba a Europa. Y me explica: “*yo recién hace cuatro años viajé a Europa (se ríe)*” (Enrique, entrevista personal, 13 de septiembre de 2018). Me decía que para él esas familias eran “*ricas*”, pero que en su adultez las percibe como de una “*clase media alta*”. Al igual que Sergio, su pertenencia a la clase media se identifica centralmente con esa historia de ascenso, con las garantías que brinda una posición jerárquica en la práctica del oficio y su participación en el circuito artístico local.

Otras narrativas que he escuchado en el taller también son de ascenso, tal vez hacia posiciones “más consolidadas”, como las de Leticia, Pablo y Martín, encargados del taller, o las de Sabrina, Manuela y Renata. Pero la generación que vino después, en su mayoría graduados de la Facultad de Bellas Artes y habitando la década de los 30 años, están por así decirlo, “*haciendo carrera*”. Considerando esa diferencia etaria y la descripción de las familias de las cuales provienen, se trata, en este caso, de narrativas de permanencia. Por supuesto que hay diferenciaciones internas entre ellos, como Ignacio, el más joven del taller, que recuerda frecuentemente en las conversaciones grupales que es el más “*pobre*”, por la categoría de su contrato. O Joaquín, que, a diferencia de Ariel, Jerónimo o Paula, no tiene auto. Un día, al finalizar la jornada de trabajo, subimos por ascensor con Ariel, Jerónimo y Joaquín hacia la planta baja. En un momento el ascensor se detiene en el segundo subsuelo y Ariel y Jerónimo se despiden rápidamente. Le pregunto a Joaquín por qué no seguían con nosotros, me explica que ahí estaba el estacionamiento del Teatro y me dice riendo: “*Estos ricos...*” (Joaquín, conversación informal, viernes 5 de julio).

Estas narrativas de permanencia también implican un trabajo de *hormigueta*. Como señalaba al inicio de este apartado, la sociología ha descripto minuciosamente en diversos trabajos empíricos el proceso de fragmentación social que experimentaron las capas medias de la sociedad argentina, especialmente durante la década de los '90. Asimismo, investigaciones sociológicas recientes continúan informando los efectos de ese proceso de transformación profundo de la estructura social que complejizó la composición interna de los estratos medios (Benza, 2014; Sautu, 2016; Maceira, 2018) y planteó nuevas condiciones objetivas muy diferentes de aquellas en las cuales emergió históricamente ese ideal de clase. Por un lado, la precarización creciente del mercado de trabajo ha alcanzado incluso a las tradicionales inserciones socio-ocupacionales de los sectores medios. Por otro lado, y sumado a ello, la mercantilización progresiva de espacios de la vida social otrora protegidos y garantizados por la regulación del Estado, como la educación, la salud o el acceso a una vivienda, tornaron más difícil conquistar un ideal de estilo de vida asociado a la clase media. A pesar de ello, ese viejo ideal sigue comportando una gravitación im-

portante en el ideario de las capas medias (Sautu, 2016; Semán, 2016), aún en las condiciones que plantea el nuevo escenario económico-social. Continuar en las posiciones intermedias de la escala social, como bien dice Semán (2016), cuesta cada vez más, es el verdadero trabajo de hormiguita. Y esto, por cierto, no es algo que escape a la erudición de los actores:

“Si yo voy a lo económicamente hablando, a mi poder pudiente por así decirlo... yo no he alcanzado ni ahí las cosas que han alcanzado mis viejos... Si vos querés tener un pibe, o dos o tres, como nosotros hemos pensado varias veces, yo no sé cómo mierda hago... me va a costar un huevo y medio mandarlos a un colegio privado si no consigo que entre a una escuela pública eh... garpar [costear] una obra social, todas esas cosas... lo que eran mis abuelos, se rompieron el orto... laburantes al palo [comprometidos], después vino una camada científica que dentro de su mundillo hizo las cosas de una manera impresionante y todo autogestionado digamos... más allá del back de sus padres, pero con una impronta de autosuperación y de escalamiento impresionante... Es como un salto radical, viste, qué se yo, también son esas cosas del siglo XX, ¿no?... y yo, que me siento con muchísimas herramientas medio que he bajado un poco eso, yo estudié plástica, ¿viste? No estudié ni física ni matemática, ni medicina, ¿me entendés?” (Ariel, entrevista personal, 10 de enero de 2017).

Como señala Ariel, ese círculo virtuoso de ascenso parece detenerse en su generación. La apuesta, en todo caso, es permanecer, gozar de un estilo de vida en buena parte representado por ese ideal de clase. Pero la manera de *alcanzarlo* no se sigue de un modo unívoco, adquiere forma en una búsqueda biográfica particular: la consolidación en un oficio no convencional asociado a una vocación, para el caso de Ariel y los trabajadores del taller. En ese sentido, otro de los señalamientos sugerentes que plantea Semán es que, a partir de las nuevas reglas de juego, lo que define esa pertenencia es la búsqueda de los últimos trabajos que quedan, los trabajos que “valen”, aquellos trabajos calificados que garantizan cierta estabilidad material y satisfacción personal. Como señala Sautu (2016: 171-172), las burocracias del Estado, aun cuando contienen en sí mismas personal sujeto a los cambios políticos de gestión, continúan caracterizándose por su estabilidad y por ser una fuente de recursos y garantías que consolidan posiciones intermedias en la estructura social. Esa descripción se traduce, a mi entender, en la larga espera que los trabajadores de escenografía han transitado por ocupar posiciones laborales en las que pudieran desarrollar plenamente el oficio. Digo larga espera porque, en su totalidad, todos ingresaron a través de contratos temporales de distinto tipo (o inscriptos como trabajadores autónomos) y debieron esperar varios años hasta finalmente ser “*nombrados*”. Ser “*nombrado*” significa ingresar como trabajadores de planta permanente en el Estado. Ocurre lo mismo con aquellos que hoy dictan clases ad honorem en la universidad esperando algún día “tener cargo” estable.

Existe entonces la idea de una búsqueda en buena parte regulada por ese

ideal de clase, pero que no sigue linealmente sus presupuestos comúnmente asociados. Para este caso se trata de un esfuerzo, de una perseverancia y espera:

“...Sí sé que no me imagino fuera de acá, no me imagino abandonando esta ciudad, no me imagino cambiando de amigos... pienso que me encantaría, pero por otro lado no me imagino fuera de esto, porque el lazo que yo tengo con las relaciones humanas, con mis amigos, y con esto, con el trabajo, la continuidad y la rutina del día a día de lunes a sábado laburando, es algo que me tiene completamente alienado, de lo cual no tengo la menor intención de salir, voy a seguir cinchando¹⁰ hasta que me muera...” (Ariel, entrevista personal, 10 de enero de 2017).

Esta noción de esfuerzo establece un diálogo con otras investigaciones empíricas que han señalado la presencia de un conjunto de moralidades inscritas en relatos de origen de la clase media, en narrativas de ascenso y experiencias de descenso social (Sautu, 2001; Vargas, 2014; Visacovsky, 2012, 2014), como el sacrificio y la autonomía. Sin embargo, a diferencia de algunos trabajos que han señalado el carácter incontrovertible de estos valores, incluso en contextos sociales y económicos adversos (Sautu 2001; Visacovsky, 2012), mis interlocutores no siguen esa idea de esfuerzo acompañada de la creencia en la autonomía individual. La autonomía es actualizada, en todo caso, para ser colocada en tela de juicio frente a la gravitación de factores estructurales que indican en sus destinos personales. Una situación muy ilustrativa sobre este aspecto sucedió una tarde en que fuimos con Paula a ver una obra de teatro de la escuela de oficios. Ella quería que conociera otras propuestas “*interesantes*” de distintos trabajadores del teatro. Fuimos con un grupo de amigos a quienes no había visto antes. Con uno de ellos entabló una discusión acalorada que se extendió incluso una vez ubicados todos en la sala, mientras yo, en medio de los dos, rogaba porque dejaran de pelearse. El motivo que suscitó la polémica fue un comentario inicial de su amigo, quien había quedado desempleado y pensaba que no existía una diferencia significativa entre las políticas públicas de la administración anterior y la actual. En esa larga discusión recuerdo que ella le dijo: “*Por más que te esfuerces, si una política de Estado no acompaña, te va a ir peor...*” (Paula, conversación informal, viernes 31 de agosto de 2018). Seguido de ello, relató en ese mismo registro la importancia que había tenido para ella la posibilidad de ingresar como trabajadora al teatro y ser posteriormente designada en la planta permanente.

El sacrificio personal, por otro lado, no se concibe de un modo aislado. Este valor tiende a converger con la búsqueda del deseo personal y la vocación entendida como autorrealización, donde los lazos afectivos se revelan también

¹⁰ Llamó mi atención que eligiera el término “cinchar”, que significa “asegurar la silla o albarda a un animal” apretando la cincha, una faja que puede ser de lana, cuero, u otro material; palabra que coloquialmente expresa también el sentido de “trabajar empeñosamente para que algo se realice”, según el diccionario de la Real Academia Española.

como parte de un proyecto de vida más amplio. Esa noción de sacrificio como modelo de éxito se relativiza en las condiciones objetivas actuales frente a otras opciones de vida. Dicha observación se articula con producciones recientes que han señalado la presencia de la realización personal en tanto valor como vía de prosperidad en colectivos identificados con las clases medias (Vargas y Viotti, 2013).

ESTATUS Y DISTINCIÓN EN TERRENO

Lo que la evidencia empírica arroja a lo largo de mi trabajo de campo etnográfico es que estos trabajadores ponen en tensión simultáneamente ese ideal de clase y algunos de sus presupuestos morales comúnmente asociados, adhieren a otras formas discursivas alternativas y mantienen una actitud distante, despreocupada, respecto del estatus social que emana de sus posiciones laborales, vinculadas a la producción de un objeto estético típico de las bellas artes.

Ejemplo de ello es la participación de los trabajadores del taller -en su mayoría los jóvenes que ingresaron a partir de 2007, pero también otros mayores- en variadas asambleas, marchas y protestas frente al teatro por la demanda gremial de “pase a planta”. En esa serie de conflictos que presencié, los trabajadores de escenografía apelaron a un discurso colectivo de derechos laborales y utilizaron el prestigio social del Teatro en favor propio para conquistar posiciones estables. Tejieron alianzas con secciones técnicas, articularon con gremios combativos e intentaron “acercar” a los cuerpos artísticos del teatro¹¹. La evolución del conflicto comenzó a integrar progresivamente a un repertorio clásico de protesta, basado en movilizaciones, reclamos frente a las autoridades y cese de actividades, una serie de intervenciones públicas en las cuales articularon el uso de sus oficios como herramientas de denuncia. Enunciándose junto a la totalidad de agrupamientos como “trabajadores del Teatro”, pusieron a funcionar el prestigio social de diferentes objetos estéticos vinculados al teatro lírico destacando el carácter “patrimonial” de sus oficios.

Recuerdo dos conflictos públicos en especial durante el 2017. En uno de ellos, junto a coristas y músicos, las secciones técnicas realizaron una protesta

11 Ese trabajo de articulación no estuvo exento de tensiones, la participación de los cuerpos estables artísticos en el conflicto fue muy baja ya que tienen una modalidad propia de reclamo frente a las autoridades. Han tramitado sus propios reclamos salariales y de pase a planta dejando afuera al resto de los agrupamientos. La modalidad consiste en dejar el telón bajo con la sala principal llena y negociar bajo amenaza de no comenzar la función. Lo mismo sucede con los maquinistas, a quienes también acusan de “corporativos”. Tampoco la participación de los trabajadores jóvenes de escenografía ha sido siempre continua. Evalúan la evolución de los conflictos y sus ganas de participar, pudiendo optar por faltar a una asamblea para irse a sus casas, quedarse pintando en el taller o juntarse en grupo a ver un partido de la copa mundial de fútbol.

en una de las veredas externas del teatro. Allí construyeron un “cráter” de baldosas que sobresalían de la vereda, dejando entrever que existía un elemento oculto debajo, asociado al teatro, y que salía a la superficie como declaración. En ese acto, disputaban la representación sobre el verdadero significado del patrimonio del teatro, los oficios de sus trabajadores, en oposición a la política de la administración provincial centrada en las reparaciones de las fachadas externas, jardines y luminarias del edificio. Meses después, en la noche de estreno de una de las óperas más esperadas del año, los técnicos del cuarto subsuelo exhibieron una figura macabra gigante -que hacía sentido con el título de la obra en cartelera- en la cual emularon el rostro de la máxima autoridad provincial, repartieron volantes, se manifestaron en el escenario antes de comenzar el espectáculo y realizaron entrevistas para diferentes medios de comunicación locales.

En el primer semestre de 2018, la administración provincial presentó un plan de incorporación a la planta permanente en tres tramos. Una mañana del mes de septiembre, presencié la noticia de los últimos incorporados en el taller. Bajó Ignacio sonriente con unos papeles y comenzó a mostrárselos a todos, solo restaba Jerónimo, que ingresaría en el último tramo. Rumbo al cuarto de descanso para compartir el festejo -con unas botellas de whisky que abrieron para la ocasión-, me encuentro con Paula que estaba trazando un boceto con regla. Compartiendo la novedad me dice: *“Qué loco, ¿no? En este contexto... y bueno, es así, te bajan el ministerio, pero acá invierten porque es alta cultura...”* (Paula, conversación informal, jueves 13 de septiembre de 2018). Al analizar cómo las relaciones entre objetos estéticos, estatus y clase social cobran forma en la vida de estos actores resulta inevitable la referencia a la etnografía sobre los fanáticos de la ópera de Claudio Benzecry (2012). En especial, su contribución al señalar las limitaciones de enfoques sociológicos que centran su atención en las posiciones estructurales de clase y las operaciones de distinción (Bourdieu, 1988), reduciendo las prácticas estéticas de los actores sociales como meros ejercicios de estatus. Como señala Benzecry, es necesario introducir mediaciones en el análisis que restituyan la relación de apego particular que los sujetos fundan con determinados objetos estéticos. Para este caso, al igual que los fanáticos de Benzecry¹², estos pintores construyen un vínculo singular con la pintura, como profesión afín a una vocación, en un extenso proceso de formación y creación con otros. En ese vínculo, la relación que establecen con el estatus como forma social que emana de su profesión no es mecánica ni

12 Al reconstruir las trayectorias sociales de los fanáticos de la ópera, Benzecry argumenta cómo todos ellos, más allá de sus heterogéneas posiciones sociales en términos de ingresos, educación y edad, adscriben su pertenencia a una extensa clase media urbana característica de un -imaginado- país socialmente homogéneo. En este sentido, su descripción corrobora la fuerte pregnancia de un relato de origen sobre la clase media argentina para ese universo empírico. Este trabajo, en diálogo con los aportes precedentes, ilustra que esos relatos e ideales de clase se sitúan como objetos de una reflexión crítica por parte de mis interlocutores.

uniforme, sino que emerge de formas diferentes, de acuerdo con cada biografía y situación de interacción. Así como Sergio recreaba un “capital cultural” adquirido en el reconocimiento de sus obras en muestras de arte, he descripto también cómo varios trabajadores han utilizado el prestigio social del Teatro –en articulación con un discurso de derechos laborales– como herramienta de denuncia pública para ganar posiciones estables en sus trabajos. Asimismo, si bien reconocen la circulación de sus producciones estéticas como objetos de alta cultura para públicos específicos, la evidencia empírica no refleja que por ello asuman regularmente una actitud distintiva frente a otros en la vida diaria.

En mi tránsito por la red de asociaciones que fui siguiendo, noté que predomina en mis interlocutores una actitud más bien despreocupada, antes que distintiva, respecto al estatus de sus oficios. Lo que organiza en todo caso la construcción de sus vínculos es un apego compartido por el arte, sobre unos modos comunes de crear y valorar producciones estéticas. En ese itinerario hacen afectos e interactúan con personas en un circuito social local amplio. No solo aquél que comprende el desplazamiento entre la facultad, el teatro y el universo de muestras y eventos culturales. Ese circuito gana mayor heterogeneidad social cuando la práctica del oficio recorre otras formas: en la enseñanza del oficio en escuelas secundarias públicas o en talleres propios, en la realización de trabajos privados a terceros, y en los diferentes proyectos colectivos de pintura, música y artes plásticas que traman con otros.

Uno de los espacios a los que pude acceder en el último tramo de mi trabajo de campo es el de las muestras. Las hubo variadas, algunas más formales, otras no tanto. Si bien el motivo principal que reúne a las personas es la muestra misma y el artista, para mis interlocutores más jóvenes representa principalmente una oportunidad para juntarse con amigos a conversar y tomar algo. Una de las primeras muestras a las que asistí fue en un centro cultural municipal, donde exponían Ariel, Joaquín y Paula. Los encontré, por momentos, cerca de la obra e intercambiando con el público visitante y, por otros, hablando con sus amigos y tomando cerveza artesanal de una botella en medio de un patio. En otra ocasión, en un centro universitario de arte, Ariel y Jerónimo vestían más formales y compartían a escondidas una petaca. En la muestra de Sergio, seguíamos sirviéndonos champagne con Paula y sus amigas, nos reíamos un poco de eso y ella argumentaba: “*Las muestras son para ponerse en pedo (reímos)...*” (Paula, conversación informal, viernes 31 de agosto). Esa actitud despreocupada es la que prefiere Jerónimo cuando toca con su septeto de música cubana en un bar de la Ciudad, localizado frente a una vieja estación de trenes: “*Me gusta mucho [refiriéndose a esa zona urbana]... es más relajado, no es como esos lugares chetos del centro que tienen esa onda yanqui...*” (Jerónimo, conversación informal, viernes 29 de junio).

Además de observar y participar, he tenido la oportunidad de profundizar varios temas de conversación en las entrevistas que realicé junto a mis inter-

locutores. Siempre dejaba para el final las preguntas sobre identificación de clase y estratificación social¹³. Intentaba realizar preguntas abiertas para que pudiesen describir, desde su punto de vista, cómo se conforma nuestro mundo social. Mi intención se centraba en que pudieran *dibujar esos contornos* en asociación libre y no inducir, de mi parte, sus respuestas en algún sentido:

“Económicos, que me parece que acá pesan, de origen a veces, yo lo veo en algunos lugares de origen... no sé si étnico, pero sí, si vos sos inmigrante o no, y de qué país venís, me parece que nosotros nos creemos superficialmente muy abiertos y democráticos y no somos tan así... Nosotros, los argentinos, en general, ponele de clase media, nos consideramos ilustrados, nos consideramos en esa cosa europea o europeizante, y no reconocemos nuestros orígenes no tan... Ni que somos ni tan abiertos, ni tan educados como nos creemos que somos, ni nos miramos... Digo, porque tenemos la capacidad de analizarnos muy profundamente... para bien o para mal, [ser de clase media] tiene sus virtudes y sus defectos, supongo... Me parece que tenemos así, como clase, una pretensión, una pretensión de clase precisamente, que no es muy reconocida, somos pretenciosos, pero no lo aceptamos tampoco el ser pretenciosos, nos resulta difícil, digamos, ponernos en el lugar de otro, más bien pretendemos que todos se pongan en nuestro lugar o mirar la vida y mirar todo desde un lugar de clase media, sin reconocer que es un lugar de clase media precisamente... Tenés que estar consciente de eso antes de evaluar o juzgar directamente lo que hace alguien de otra clase... Yo supongo que [las fronteras sociales] van cambiando a medida que uno va precisamente observando y conociendo a la gente, y el reconocimiento de otros pensamientos y de otras situaciones, otras formas de vida, y no considerar la propia ni como la mejor ni como la única, es una. Y entonces, ese es el ejercicio, digamos... De ver en los demás otras formas, y yo no si sirve para desarrollarse uno, me parece que sirve para sentirse más uno en armonía con el alrededor...” (Lisandro, entrevista personal, 19 de octubre de 2018).

Esta descripción que Lisandro compartió conmigo es una de las tantas definiciones de la clase que mis interlocutores elaboran, dialogando con modos alternativos de pertenencia y tensionando los supuestos de un ideal de clase media. En esas definiciones, observo un posicionamiento crítico y tendiente al igualitarismo respecto de un mundo social que se concibe como desigual y heterogéneo. Con ello me refiero a que estos pintores escenógrafos, al igual que la bibliografía del campo de estudios, desarrollan una reflexividad crítica que identifica la presencia de un ideal de clase media extendido en la sociedad argentina, suelen definir la desigualdad desde una perspectiva que considera la interseccionalidad entre clase y etnia, y dan cuenta de la mutabilidad de las fronteras sociales que construyen.

13 El análisis integrado de la formación de identificaciones de clase con las descripciones que los actores realizan sobre la composición de la estructura social y el lugar que ocupan en ella es una perspectiva escasamente problematizada (Jorrat, 2014; Grimson, 2015).

Otro de los aspectos que registré en variadas entrevistas y conversaciones informales, mordiéndome la boca para no intervenir, es que las formas de distinción moral que estos actores construyen respecto a un “otro” social en términos de clase se producen la mayoría de las veces respecto a fracciones del mismo sector social. Manuela, repasaba el diario una mañana parada frente a la mesa del cuarto de descanso. Pasando algunas páginas no pudo evitar su enojo y preocupación frente a la situación económica: “¡No los soporto más! ¡Quiero que se vayan! Yo porque soy una ratona, pero... ¿Y el resto? ¿Los que tienen las tarjetas explotadas” (Mariana, conversación informal, 31 de agosto)? Esas *otras* clases medias han sido motivo de reflexión cotidiana en torno a otras noticias mal recibidas. El día que se enteraron de las condiciones del nuevo acuerdo paritario para los trabajadores estatales provinciales, en mayo de 2018, Jerónimo y Lisandro se molestaban por el lenguaje “eufemístico” utilizado en el inciso de pago por presentismo. Sentados en la mesa del medio del taller y tomando mate, Jerónimo dibujaba y decía: *“Ahí te das cuenta la cuestión de clase, en ese eufemismo que usan... Porque hay una matriz cultural de la clase media, con la meritocracia, el éxito, de sentirte especial, de que alguien va a venir en algún momento y te va a recompensar...”* (Jerónimo, conversación informal, viernes 23 de mayo). Lisandro comparte: *“Es como una marca de agua de nosotros, de la clase media”*. Manuela, que se había acercado y escuchaba la conversación, agrega: *“Hay familias que tienen como un método, y que si les va bien no lo ponen en juego por nada, y cuando esas cosas se ponen en crisis se les da vuelta el tablero...”*. Jerónimo le responde: *“Pero ¿sabés qué? Lo sufren... porque todo va cambiando rápido y no reaccionan... Mi vieja sigue yendo a comprar al mismo almacén y yo le digo ‘vayamos al mayorista mamá’, y ella no quiere... No les entra una bala”*.

Hasta aquí la evidencia empírica informa que, en este mundo del arte habitado principalmente por estratos intermedios, las interacciones y los “temas” de conversación con otros en la vida cotidiana se desarrollan sobre la base de una clase media que reflexiona consigo misma. Es a partir de la apelación a unas “otras” clases medias que estos actores dibujan sus propios contornos y se distinguen en términos morales.

Conclusiones

A partir de mi trabajo de campo, propuse en este artículo describir modos alternativos de pertenencia emergentes a la luz de las transformaciones estructurales en las clases medias argentinas contemporáneas. En ese sentido, intenté reconstruir las conexiones entre oficios artísticos y formas de adscripción de clase en las trayectorias sociales sobre el oficio de la pintura de trabajadores de escenografía de un prestigioso teatro de gestión estatal. Pretendí describir la dimensión social de la práctica de pintar y sus diferentes

recorridos (morales) para llegar o estar en el taller. Al reponer las acusaciones cotidianas que esos trabajadores establecen entre sí sobre las formas legítimas de practicar el oficio, argumenté que mis interlocutores hacen foco en sus méritos personales para poner en valor sus propias biografías y sus narrativas de ascenso y permanencia social. Sin embargo, ese discurso basado en el mérito que funciona dentro del espacio laboral del taller, no se traslada automáticamente a otras esferas de interacción por las que circulé junto a ellos. Más aún, ese discurso convive con otros discursos y moralidades que complejizan el modo en que estos actores interpretan su propia condición social y el mundo que los rodea. A través de búsquedas vocacionales y prácticas de pertenencia que se orientan en buena parte por un ideal de clase media fuertemente arraigado en las capas medias, estos pintores escenógrafos ponen simultáneamente en tensión ese mismo ideal y cuestionan algunos de sus presupuestos morales comúnmente asociados, en particular aquellos ligados a la autonomía individual y el sacrificio como vías indiscutidas de prosperidad.

Este argumento puede resultar un aporte novedoso para el campo de estudios que contribuya a relativizar el peso atribuido al componente meritocrático en la formación de identidades de clase media, dando cuenta de la creciente heterogeneidad estructural de los estratos intermedios y la existencia de una pluralidad de sensibilidades e imaginarios que se actualizan en la producción de fronteras simbólicas de clase. Dialogando con investigaciones sociológicas recientes que analizan las transformaciones objetivas de los estratos intermedios, señalo que en el actual proceso sociohistórico caracterizado por una reestructuración regresiva del tejido social, la clase media como categoría de identificación social emerge en vinculación con ciertas moralidades que ya no pueden ser analizadas únicamente en relación al mérito, la autonomía y el sacrificio, moralidades gestadas en la estructura de clases anterior y propias de la sociedad salarial.

Asimismo, al analizar las relaciones entre objetos estéticos, estatus y clase social, me aboqué a describir las mediaciones que es necesario restituir entre los actores sociales y la relación que fundan con un objeto estético para realizar una contribución empírica hacia los enfoques críticos de las perspectivas legitimistas ya señaladas. Lejos de observarse una conducta uniforme basada en la mimesis con una cultura de élites o en el mero ejercicio de distinción, esa descripción evidencia una relación con el estatus -como forma social- que asume diferentes modos de acuerdo con cada biografía y situación de interacción particular.

Por último, al referir a las conceptualizaciones sobre la clase y el mundo social que estos actores esbozan, noté la presencia de un posicionamiento igualitarista y crítico respecto de la desigualdad social. La reflexividad de estos pintores escenógrafos concentra su atención cotidiana sobre una “otra” clase media a partir de la cual dibuja sus propios contornos y se distingue en

términos morales. Este aspecto podría significar un aporte al campo respecto a otros trabajos que se han concentrado en la recreación de fronteras simbólicas de clase, raza y moralidad en la formación de identidades “vecinales” (Fava, 2014; Lobo, 2010) y locales (Baeza y Grimson, 2011; Lawson *et al*, 2015) sobre una otredad “pobre”.

Bibliografía

Adamosvsky, E. (2009). *Historia de la clase media Argentina: Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919–2003*. Buenos Aires: Planeta.

Adamovsky, E. (2013). “Clase media”: reflexiones sobre los (malos) usos académicos de una categoría. *Nueva Sociedad*, 247(1), 38-49.

Arizaga, M. (2000). Murallas y barrios cerrados. La morfología espacial del ajuste en Buenos Aires. *Nueva Sociedad*, 166(1), 22-32.

Baeza, B. y Grimson, A. (2011). Desacoples entre nivel de ingresos y jerarquías simbólicas en Comodoro Rivadavia. Acerca de las legitimidades de la desigualdad social. *Revista Maná: Estudios de Antropología Social*. PPGAS Museo Nacional.

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

Benza, G. (2012). Estructura de clases y movilidad intergeneracional en Buenos Aires: ¿el fin de una sociedad de “amplias clases medias” (*Tesis de doctorado*). *Centro de Estudios Sociológicos de El Colegio de México*.

Benzecry, C. (2012). *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Boix, O. y Welschinger, N. (2018). “¿Un pase de magia? Ejercicios de reflexividad a través de dos procesos de análisis etnográficos”. En J. Piovani y L. Muñoz Terra (comps.), *¿Condenados a la reflexividad? Apuntes para repensar el proceso de investigación social*. Buenos Aires: CLACSO/ BIBLOS.

Bourdieu, P. (1988) [1979]. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.

Brubaker, R. y Cooper, F. (2001). Más allá de ‘identidad’. *Apuntes de Investiga-*

ción del CECYP, 7(1), 30-67.

Calmet, H. *Escenografía (escenotecnica-iluminación)*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Elias, N. (1994). Introduction: a theoretical essay on established and outsider relations. *The Established and the Outsiders*, xv–lii. London: Sage.

Garguin, E. (2007). “Los Argentinos Descendemos de los Barcos”: The Racial Articulation of Middle-Class Identity in Argentina (1920–1960). *Latin American and Caribbean ethnic studies*, 2(2), 161-184.

Fava, R. (2014). La clase media como clave interpretativa. Modos de entender la participación de “vecinos” en el conflicto por la toma del Parque Indoamericano en diciembre de 2010. En E. Adamovsky, S. Visacovsky y P. Vargas (Comps.), *Clases medias. Nuevos enfoques desde la sociología, la historia y la antropología*. Buenos Aires: Editorial Ariel.

Furbank, P. (2005): *Un placer inconfesable o la idea de clase social*. Buenos Aires: Paidós.

Guber, R. (2014) [2001]. *La etnografía: Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

González Bombal, I. (2002). Sociabilidad en clases medias en descenso: experiencias en el trueque. En L. Beccaria, S. Feldman, I. González Bombal, G. Kessler, M. Muráis y M. Svampa (comps.), *Sociedad y Sociabilidad en la Argentina de los 90* (pp. 97-136). Buenos Aires: Biblos.

Grignon, C. y Passeron, J. C. (1989). *Le savant et le populaire: misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*. Gallimard: Le Seuil.

Grimson, A. (2015). Percepciones sociales de la desigualdad, la distribución y la redistribución de ingresos. *Lavboratorio*, 26(1), 197-224.

Hall, S. (2003). Introducción: ¿quién necesita ‘identidad’? En S. Hall y P. Du Gay (comps.), *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.

Jauretche, A. (1982). *El medio pelo en la sociedad argentina*. Buenos Aires: Peña Lillo.

Jorrat, J. R. (2014). Percepción clase de y percepción de desigualdad en la

Argentina en un contexto internacional, con especial referencia a las clases medias. En E. Adamovsky, S. Visacovsky y P. Vargas (comps.), *Clases medias. Nuevos enfoques desde la sociología, la historia y la antropología*. Buenos Aires: Editorial Ariel.

Lamont, M. y Molnár, V. (2002). The study of boundaries in the social sciences. *Annual review of sociology*, 28(1), 167-195.

Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor red*. Buenos Aires: Manantial.

Lawson, V., Elwood, S., Canevaro, S., y Viotti, N. (2015). “The poor are us”: middle-class poverty politics in Buenos Aires and Seattle. *Environment and Planning A*, 47(9), 1873-1891.

Lobo, A. L. (2010). Recursos identitarios, resignificación moral de la noción de “clase media” y delimitación de fronteras de orden social: el caso de los comerciantes del Puente Pueyrredón (Buenos Aires, 2002-2008). *Documentos de Jóvenes Investigadores*, 21(1). Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.

Lvovich, D. (2000). Colgados de la soga. La experiencia del tránsito desde la clase media a la nueva pobreza en la ciudad de Buenos Aires. En M. Svampa (comp.), *Desde abajo. La transformación de las identidades sociales* (pp. 51-79). Buenos Aires: Biblos.

Maceira, V. (2018). Clases y diferenciación social. En J. Piovani y A. Salvia (comps.), *La Argentina en el siglo XXI. Cómo somos, vivimos y convivimos en una sociedad desigual* (pp. 49-86). Buenos Aires: Siglo XXI.

Minujin, A. y Anguita, E. (2004). *La clase media, seducida y abandonada*. Buenos Aires: Edhasa.

Minujin, A. y Kessler, G. (1995). *La nueva pobreza en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Planeta.

Sautu, R. (2001). *La Gente Sabe. Interpretaciones de la clase media acerca de la libertad, la igualdad, el éxito y la justicia*. Buenos Aires: Ediciones Lumiere.

Sautu, R. (2016). La formación y la actualidad de la clase media argentina. En G. Kessler (comp.), *La sociedad argentina hoy. Radiografía de una nueva estructura* (pp. 163-183). Buenos Aires: Siglo XXI.

Semán, P. (2016). Las clases medias y la imposibilidad de parar de sufrir. En H. Vanoli, P. Semán y J. Trímboli, *¿Qué quiere la clase media?* (pp. 65-87). Buenos Aires: Capital intelectual.

Svampa, M. (2001). *Los que ganaron: la vida en los countries y barrios privados*. Buenos Aires: Biblos.

Svampa, M. (2005). La fragmentación de las clases medias. *La sociedad excluyente: la Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus.

Visacovsky, S. E. (2012). Experiencias de descenso social: percepción de fronteras sociales e identidad de clase media en la Argentina post-crisis. *Pensamiento iberoamericano*, 10(1), 133-168.

Visacovsky, S. (2014). Inmigración, virtudes genealógicas y los relatos de origen de la clase media argentina. En E. Adamovsky, S. Visacovsky y P. Vargas (comps.), *Clases medias. Nuevos enfoques desde la sociología, la historia y la antropología*. Buenos Aires: Editorial Ariel.

Visacovsky, S. y Garguin, E. (2009). Introducción. En S. Visacovsky y E. Garguin (comps.), *Moralidades, economías e identidades de clase media: estudios históricos y etnográficos* (pp. 11-59). Buenos Aires: Antropofagia.

Vargas, P. (2013). *Diseñadores y emprendedores: una etnografía sobre la producción y el consumo de diseño en Buenos Aires*. Buenos Aires: Al Margen.

Vargas, P. (2014). La hormiguita burguesa. Narrativas de ascenso social y actualizaciones de clase (media) entre los diseñadores porteños. En E. Adamovsky, S. Visacovsky y P. Vargas (comps.), *Clases medias. Nuevos enfoques desde la sociología, la historia y la antropología*. Buenos Aires: Editorial Ariel.

Vargas, P. y Viotti, N. (2013). Prosperidad y espiritualismo para todos. Un análisis sobre la noción de emprendedor en eventos masivos de Buenos Aires. *Horizontes Antropológicos*, 40(1), 343-364.