

Entre vocación y precarización: Condiciones laborales de actores y actrices en el teatro independiente platense

Juliana Díaz y María Laura Henry

Introducción

En el marco general de las transformaciones productivas a las que hemos asistido en las últimas décadas, existen abundantes indicios que señalan la multiplicación de fisonomías que adquieren los empleos asalariados e independientes en la actualidad. De esta forma, el mundo del trabajo es cada vez más heterogéneo y presenta diversidades muy grandes en torno a su organización, su contenido y a la significación subjetiva que le otorgan las personas.

Es por eso que las investigaciones que aspiren a explicar cómo se configura hoy el mundo del trabajo tendrán que incluir necesariamente en sus análisis a las actividades económicas emergentes y también a aquellas que no fueron abordadas de manera habitual por los estudios sociales del trabajo, para así poder arribar a descripciones más integrales sobre los problemas que hoy afectan esta esfera social.

Como parte de estas discusiones sobre la heterogeneidad del trabajo contemporáneo, en este texto nos proponemos estudiar una rama

específica del sector de las industrias culturales: las artes del espectáculo. Examinaremos en particular las condiciones laborales de los actores y actrices del teatro independiente de La Plata, con el fin de determinar si existe el fenómeno de la precariedad y, de ser así, qué contenidos específicos adopta.

Para realizar este estudio, en el año 2018, hemos adoptado un abordaje metodológico cualitativo y cuantitativo,¹ a fin de comprender la multiplicidad de dimensiones que se articulan en esta problemática y ganar en profundidad y amplitud. En lo referente a lo cualitativo, hicimos 21 entrevistas a actores y actrices que residen en la ciudad de La Plata. Estas entrevistas fueron individuales, con excepción de una grupal a un elenco de cuatro mujeres. Además, realizamos observaciones participantes a dos elencos de La Plata. Uno de ellos llevaba a cabo una obra de teatro cuya trama recorre las problemáticas del fracaso de la mayoría de las obras de teatro del circuito independiente.² El otro de los elencos estaba dirigido por una reconocida profesora de la Escuela de Teatro de La Plata³ (en adelante ETLP) y actuaban siete actrices y un actor.

Como parte del abordaje cuantitativo, aplicamos un total de 89 encuestas que fueron distribuidas por distintas redes sociales (grupos de Facebook cuyos miembros pertenecen a la comunidad teatral platense, cadenas de WhatsApp, difusión por páginas de teatros, entre otras). El formulario fue de elaboración propia y procuró dar cuenta de algunas características generales de los sujetos y sus condiciones laborales (ingresos, formación, profesión/es, tiempo de ejercicio de la

¹ Gran parte del trabajo de campo se recuperó de la tesina de grado de Díaz (2018).

² Véase Arrese Igor (2016).

³ La Escuela de Teatro de La Plata (ETLP) es un Instituto de Formación Terciario dependiente de la Dirección de Educación Artística de la Provincia de Buenos Aires, que ofrece la carrera de Tecnicatura en Actuación (entre otras).

actividad, espacios físicos de trabajo, estabilidad laboral, seguridad social, entre otras).

Para ambas herramientas metodológicas, la selección de la muestra fue teórica, con el fin de asegurar la heterogeneidad propia del grupo: diversidad de géneros, edades y trayectorias laborales en actuación. En cuanto al procesamiento de datos, recurrimos al *software* Statistical Package for the Social Sciences (SPSS) para los datos provenientes de la encuesta, y al Atlas/ti para aquellos construidos en el marco de las entrevistas y observaciones. En el proceso de análisis incluimos categorías analíticas incorporadas en relación con cierta bibliografía afín a la temática desde una metodología transdisciplinaria (Bugnone, Fernández, Capasso y Urtubey, 2016). El análisis de los datos se realizó a partir de una perspectiva cualitativa articulando técnicas cuantitativas y cualitativas, para poder así indagar, más allá de las condiciones laborales concretas, cómo se relacionan estas situaciones con los aspectos más subjetivos de los actores y actrices que trabajan en un marco de precariedad laboral.

El sector de las industrias culturales

En términos sectoriales, la actividad laboral que analizaremos puede ser enmarcada dentro de las denominadas industrias culturales⁴. Con este concepto se designa a aquel sector de la economía que tiene como rasgo esencial la producción de bienes y servicios que poseen un carácter fuertemente simbólico (son portadores de ideas, valores, creencias, etc.), que incorporan a la creatividad como componente central de su producción y que tienen también el potencial de generar valor económico.

⁴ Cabe señalar que en los últimos años también se ha difundido el término “industrias creativas” para designar a estas mismas actividades. Nuestra intención no es alcanzar un acuerdo final sobre estas conceptualizaciones alternativas, sino exponer las particularidades que comparten estas actividades y que permiten englobarlas en un mismo sector.

Para delimitar aún más esta cuestión, podemos definir a las industrias culturales con Zallo, como

un conjunto de ramas, segmentos y actividades auxiliares industriales, productoras y distribuidoras de mercancías con contenidos simbólicos, concebidas por un trabajo creativo, organizadas por un capital que se valoriza y destinadas finalmente a los mercados de consumo, con una función de reproducción ideológica y social (1988, p. 26).

Así, este sector abarca un conjunto de actividades dispares que conllevan tanto una dimensión cultural como una dimensión económica. Por eso, al abordar su estudio debemos, en primer término y fundamentalmente, reconocer esta naturaleza dual, donde lo comercial y lo cultural conviven algunas veces de manera apacible y otras como lógicas en tensión. Como señala Mauro (2018), en estas actividades circula con frecuencia la idea de que la lógica artística y la lógica del beneficio se excluyen mutuamente y de que el verdadero reconocimiento procede de la primera (más adelante veremos que esta tensión también reaparece en el nivel de las experiencias laborales). Pero la realidad es que conviven todo el tiempo.

Algo similar sostiene Bourdieu (2015), quien habla de un “mundo económico al revés” en el campo de la cultura, lo cual supone que a mayor rédito económico menor reconocimiento simbólico por los pares y viceversa. Este fenómeno se explica por el proceso histórico de autonomización de este campo, el cual implicó como paso fundamental, el desapego de cualquier criterio de producción y de evaluación de las obras que no sea estrictamente artístico o estético. Con la misma lógica, esto conllevó también el imperativo de “liberarse” de los determinantes económicos a la hora de generar cualquier bien cultural. De allí que la conducta “antieconómica”, dice el autor, sea el corazón de la actividad artística: el arte puro es el arte por excelencia, mientras

que el arte interesado por lo material significa “mercantilizarlo” y despojarlo así de su pureza aurática.

Más allá de estas tensiones inherentes al campo, es innegable que en la actual etapa del capitalismo, la actividad artística se ha convertido en uno de los sectores más dinámicos de la economía, al punto de alcanzar en muchos países altos porcentajes de participación en el producto, la ocupación y el comercio exterior. En Argentina también se verifica este fenómeno según los datos más recientes elaborados por organismos públicos. Al respecto, el Sinca (Sistema de Información Cultural de la Argentina, dependiente del Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología de la Nación) indica en sus informes de coyuntura que entre 2013 y 2017 el valor agregado bruto (VAB) generado por las industrias culturales creció de forma constante, pasando de 14.400 a 15.510 millones de pesos (Sinca, 2018). Por su parte, el Ministerio de Hacienda consigna que las industrias culturales en 2017 representaron el 2,56% del VAB generado por el país. Esta participación del sector en la economía fue mayor que los porcentajes alcanzados por sectores como energía (electricidad, agua y gas) o incluso que hoteles y restaurantes en ese mismo año, y representa más de dos tercios del VAB de la minería o la construcción. Otro dato interesante que brinda el Ministerio de Hacienda es que entre 2004 y 2016, el sector de las industrias culturales evolucionó favorablemente en términos reales a una tasa anual del 4,8%, la cual fue superior al total de la economía (3%) (República Argentina. Ministerio de Hacienda, 2018).

Este considerable peso económico de las industrias culturales se comprende cabalmente si tenemos en cuenta que las mismas abarcan numerosas actividades, desde aquellas más tradicionales como la música, la producción editorial o el teatro, hasta las más recientes como el diseño (en sus múltiples variedades) o los videojuegos.

Al respecto, Zallo (1988) propone realizar una segmentación a partir del concepto de “ramas” a fin de realizar un análisis más orde-

nado de la heterogénea producción cultural. El autor sostiene que las industrias culturales configuran distintas ramas, cada una con sus propias especificidades en relación con los procesos de trabajo, el tipo de mercancía generada y los procesos de valorización. Así, Zallo (1988) identifica las siguientes ramas: la edición discontinua (producción editorial, discográfica, audiovisual), la edición continua (prensa escrita), la difusión continua (radio, televisión, cable), los servicios informáticos (programas informáticos, bases de datos) y la representación o espectáculo (teatro, ballet, espectáculos en vivo).

En todos los casos, lo que vale destacar para este sector es la importancia estratégica que juega la fuerza de trabajo y sus irremplazables características. Al respecto, se trata de un trabajo difícilmente estandarizable, artesanal, en el cual el valor de uso generado está muy ligado a la personalidad de los/as creadores/as y en el que los/as trabajadores/as poseen cualidades y saberes específicos que muchas veces son insustituibles para que la obra o el producto final se realice. Se ponen así en juego aspectos expresivos, emocionales, intelectuales e incluso la corporeidad (en cuanto exhibición)⁵ de los/as trabajadores/as en estos procesos que son a la vez artísticos y de valorización.

Cabe señalar que el creciente interés en las industrias culturales y su configuración como espacios privilegiados de acumulación de capital no ha sido acompañado en nuestro país por un volumen comparable de estudios sobre la producción concreta, el proceso de trabajo que da origen a los bienes de este sector y las condiciones laborales que se generan. En ese sentido, el presente texto pretende ser un aporte a este campo de discusión, y toma como punto de partida el enfoque de la sociología del trabajo, pero asimismo “testea” las posibilidades

⁵ Como señala Mauro (2018), en muchos casos la especificidad de los artistas del espectáculo radica en la exhibición pública de su cuerpo y de su acción, fundamento de la actividad que es previo e independiente de la existencia de un texto, personaje o sentido a transmitir.

que tienen algunos de sus conceptos clásicos para captar las especificidades de estos trabajos, que muchas veces desbordan las nociones tradicionales que ofrece esta disciplina.

Trabajo y empleo en las industrias culturales

Procesos productivos y condiciones de trabajo en las industrias culturales

Es importante hacer algunas puntualizaciones sobre las características que presentan los procesos productivos en las industrias culturales y cómo estas impactan en los empleos que se generan en el sector. En primer término, cabe mencionar que son procesos productivos eminentemente flexibles, es decir que su estandarización es mínima y su duración suele tener un tiempo determinado. Por eso, el proceso productivo en las industrias culturales en general es acotado y adopta múltiples y cambiantes formas. Como ejemplos de dichos procesos podemos mencionar el montaje de una obra de teatro, la filmación de un producto audiovisual o el armado una exposición de arte, entre otros, lo cual puede ser conceptualizado como una organización del trabajo “por proyecto” (Bulloni Yaquina, 2009).

La consecuencia más destacada de estos esquemas productivos por proyectos es que los/as trabajadores/as son convocados durante períodos de tiempo limitados, que pueden ser meses, semanas o incluso horas. Ello los/as convierte en una mano de obra altamente móvil, que se desempeña en varios proyectos a la vez, lo cual genera el extendido fenómeno del pluriempleo⁶ en el sector y que asimismo tiene

⁶ El pluriempleo es la situación en la cual un/a mismo/a trabajador/a ocupa más de un puesto de trabajo (registrado o no) de forma simultánea. En las industrias culturales, este pluriempleo puede darse en el interior del sector o puede implicar que el/la trabajador/a se desempeñe paralelamente en otras actividades completamente ajenas al mismo. Este último caso es bastante frecuente y constituye una estrategia para compensar la inestabilidad laboral del trabajo cultural, como veremos más adelante en este capítulo.

condiciones de contratación que con frecuencia no responden a la norma del empleo “típico”. De ahí que los vínculos laborales informales sean abundantes y que también se alterne de manera sistemática la relación de dependencia con el autoempleo.

Por otra parte, y dadas estas condiciones de producción, las empresas e instituciones del sector no suelen poseer un alto volumen de mano de obra con contratos por tiempo indeterminado. Antes bien, según las necesidades del momento recurren a contrataciones temporales de trabajadores/as (a veces registradas y otras no) y a la subcontratación de actividades específicas, ya sea a otras empresas o a trabajadores/as independientes, que funcionan como proveedores de servicios temporales.

En este marco productivo puede comprenderse que algunos estudios, antecedentes sobre el trabajo en este sector, que las experiencias laborales resultan bastante ambivalentes. Al respecto, investigaciones de nuestro país (Bulloni Yaquina, 2009; Lago Martínez, 2017; Quiña, 2016; Henry, 2009; Mauro, 2018; Infantino, 2011) y de otros países (Gill y Pratt, 2008; Morgan, Wood y Nelligan, 2013; Bodnar, 2006; De Peuter, 2014; Menger, 1999; Oakley, 2009) indican que, por un lado, existen aspectos muy valorados por los individuos que se desempeñan en estas actividades. En términos generales, son trabajos que conllevan el uso de habilidades expresivas y estéticas, contienen un alto componente artesanal (de oficio), implican tareas cambiantes y desafíos creativos constantes, se realizan con gran autonomía y en muchos casos permiten alcanzar prestigio y reconocimiento muy amplios. Por otro lado, estos empleos conllevan asimismo poca estabilidad laboral: lo más frecuente es el empleo intermitente y no registrado, en el marco de vínculos laborales difusos (que pivotan entre el emprendedurismo y la relación laboral asalariada) y que ofrecen ingresos inciertos y desregulados.

Este último conjunto de rasgos que presenta el trabajo en las industrias culturales ha llevado a los/as autores/as antes mencionados/

as a utilizar de forma reiterada el concepto de precariedad laboral para caracterizar el empleo en este sector. Cabe entonces realizar una reflexión preliminar sobre este concepto y sus posibilidades de uso para nuestro caso de estudio.

Sobre el concepto de precariedad

El uso de la categoría precariedad en los estudios del trabajo es relativamente reciente y su empleo se difundió —primero en Europa y luego en otros países— a partir de las transformaciones ocurridas en la economía a fines de la década del setenta.⁷ Al respecto, la apertura de los mercados al comercio internacional, los procesos de desregulación de la relación capital-trabajo, el crecimiento del sector servicios, la flexibilización de los procesos productivos y la reorientación de los Estados hacia políticas neoliberales, trajeron aparejadas importantes consecuencias sobre el mercado laboral. Fue en este marco que se instaló el concepto de precariedad laboral como herramienta analítica para comprender la difusión y las consecuencias de aquellas formas de empleo que suponían menor estabilidad y protección para los trabajadores. Como puede verse, el parámetro de comparación era el empleo estable o típico,⁸ que durante gran parte del siglo XX había sido la norma en gran parte de los países occidentales.

⁷ En Argentina, este debate cobró protagonismo varios años más tarde, con la crisis económica de la década del ochenta y luego, con mayor fuerza, en el marco de las reestructuraciones productivas de los noventa y las enormes consecuencias negativas que las mismas tuvieron sobre el mercado de trabajo (aumento de la informalidad, el desempleo, el subempleo, etc.) (Longo y Busso, 2017).

⁸ Esta forma típica ideal de empleo se caracterizaba por una serie de rasgos: se suponía asalariado, con contrato en relación de dependencia; de tiempo completo, según jornada máxima legal vigente y con pago adicional por las horas extraordinarias; desarrollado en el ámbito de un establecimiento físico urbano; con estabilidad y certidumbre en cuanto a su duración; registrado ante las instituciones de seguridad social, con salario y condiciones de trabajo regulados por convenio colectivo, entre otros (Neffa, 2010a).

Las definiciones existentes sobre la precariedad son muchas y sería imposible citar aquí a todas ellas, pero podemos mencionar algunas destacadas. Robert Castel (1995) puso de relieve que la precarización laboral expresa, de manera profunda, un deterioro de la integración social de las personas que se había construido progresivamente a lo largo del último siglo bajo el impulso de la relación salarial caracterizada como fordista. De esta forma, este proceso constituye un hecho social fundamental en la medida en que no solo conlleva desventajas económicas para los/as trabajadores/as, sino que es causa directa de su creciente vulnerabilidad y desafiliación social. Por su parte, Neffa (2010a) usa este concepto para señalar formas de empleo que suponen altos niveles de inestabilidad, incertidumbre e inseguridad laboral. En este sentido, el autor señala la amplitud de este concepto dado que engloba categorías tales como el trabajo informal, el trabajo no registrado y las formas específicas de empleo (contrato por tiempo determinado, empresas de trabajo temporal, etc.). En el mismo sentido, Pok (1992) destaca que el trabajo precario es aquel que presenta una inserción endeble en la producción de bienes y servicios, la cual es, en principio y por definición, independiente de su carácter legal. Dicha inserción endeble se expresa en la participación intermitente en la actividad laboral y asimismo se refleja en la existencia de condiciones contractuales que no garantizan la permanencia de la relación de dependencia (contratos de tiempo parcial, eventual y demás modalidades restringidas, la ausencia de percepción de indemnización por despido, etc.), así como el desempeño en ocupaciones en vías de desaparición o redundantes en términos de las necesidades del aparato productivo.

En esta reseña conceptual también quisiéramos destacar el trabajo de Serge Paugam (2000), cuyo aporte fundamental fue repensar el concepto de precariedad laboral y extender su campo semántico de tal manera que pueda aprehender los aspectos subjetivos que se ven involucrados en el mismo. Al igual que los autores mencionados, Pau-

gam se propone como objetivo interpretar las formas contemporáneas de la inserción laboral, pero lo hace a partir de dos dimensiones que le permiten enriquecer su análisis. Por un lado, la dimensión de la *relación con el empleo* permite aprehender los aspectos vinculados con el grado de estabilidad laboral del trabajador, la cual está definida por la naturaleza del contrato de trabajo y también por la sustentabilidad en el tiempo de la empresa u organización donde se desempeña el/la trabajador/a. Por otro lado, la dimensión de la *relación con el trabajo* —en la que reside la novedad del abordaje de Paugam— permite aprehender aquellos aspectos subjetivos vinculados a las formas en que el/la trabajador/a adquiere su identidad, su sentimiento de utilidad social y la satisfacción en el trabajo.

Este concepto de precariedad ampliado de Paugam nos resulta particularmente interesante porque propone aplicar este concepto a situaciones que no siempre son precarias en términos contractuales. Además, invita a incluir la perspectiva del/la trabajador/a y sus experiencias subjetivas en el análisis. En este sentido, algunos de los resultados presentados por este autor francés ponen de manifiesto una evolución ambivalente de la experiencia del trabajo, lo cual resulta muy pertinente para analizar el trabajo en las industrias culturales.

Llegados a este punto se vuelve evidente la pertinencia de hablar de precariedades en plural, como sugieren Longo y Busso (2017) para así distinguir las múltiples esferas donde se materializa la precariedad y la heterogeneidad de situaciones que encierra esta palabra. Al respecto, las autoras señalan que la precariedad se puede manifestar en algunas, de las siguientes dimensiones (o en todas): en la calidad del empleo (condiciones contractuales y salariales), en la calidad del trabajo (su contenido y sus condiciones de ejercicio) y en la calidad de la organización colectiva (posibilidad de representación sindical). Esto permite analizar las distintas caras de la precariedad e identificar situaciones combinadas sobre este fenómeno.

Esta perspectiva de Longo y Busso es compatible con algunas de nuestras reflexiones realizadas en trabajos anteriores (Henry, 2011), donde hemos planteado la importancia de complejizar el concepto de precariedad laboral, proponer interpretaciones matizadas sobre la misma e identificar las heterogéneas situaciones que conviven en su interior.

Consideramos que la precariedad laboral no solo existe en aquellas actividades marginales, de baja productividad y escasa calificación. Como es comprensible, en esos ámbitos se ha venido estudiando este fenómeno con mayor énfasis, dado que allí resulta más sencillo poner en evidencia las condiciones laborales más penosas y porque ciertamente existe una necesidad social más apremiante de revelar esas situaciones. Pero en la actualidad la precariedad se encuentra extendida en incontables espacios productivos y por eso hoy el desafío consiste en construir argumentaciones que capten procesos más complejos, más ambiguos y no tan evidentes. Y esta ampliación conceptual solo puede devenir de una ampliación de la base empírica de la cual extraemos nuestra evidencia, por lo cual es importante emprender el estudio de formas de trabajo menos degradadas y en sectores poco explorados, para así encontrar las múltiples variaciones que encierra actualmente la precariedad laboral (Henry, 2011). El sector de las industrias culturales puede ser uno de los ámbitos pertinentes para responder a este desafío y su estudio puede proveer datos relevantes que permitan reflexionar sobre las múltiples caras de la precariedad laboral.

La rama del teatro independiente en La Plata

El éxito o mi felicidad pasa por estar ocupado, porque con respecto al teatro la gran mayoría han sido fracasos.

Muy pocas veces terminé actuando en alguna obra. Siempre fueron meses, años de ensayo que no llevaban a ningún lado. (...) Una vez fui a un casting. Yo no estaba haciendo nada, y yo dije

-Qué tal, soy Juan Castiglione y en estos momentos no estoy haciendo nada.

No estoy actuando, no estoy tomando clases, no estoy pre-seleccionado para nada... así que calculo que soy actor por algo que hice en algún momento, o algo que estaré por hacer.

El Fracaso

Blas Arrese Igor

En la ciudad de La Plata existen distintos circuitos teatrales en los que actores y actrices pueden desempeñar su actividad. Entre ellos encontramos al teatro comunitario,⁹ entendido como un tipo de teatro barrial sustentado en la política de incluir a quien quiera participar (sin importar género, edad, formación ni ninguna otra variable) en la actividad artística; el teatro comercial, que patrocinan productoras o empresarios privados y buscan realizar un producto artístico exitoso en las lógicas actuales del mercado capitalista; el teatro oficial, cuya principal particularidad es que depende del financiamiento estatal y sus políticas de gestión; y finalmente el teatro independiente, que se entiende a partir de su modo de producción autogestiva.

En este trabajo nos enfocaremos particularmente en el caso de trabajadores/as de la actuación en el teatro independiente, dado que es el circuito con mayor producción y participación en la ciudad de La Plata. Un punto importante para comenzar a describir esta rama sería brindar datos sobre el volumen de trabajadores/as que abarca. Sin embargo, como la mayor parte del trabajo se realiza de manera autogestiva, no existen registros ni fuentes donde se encuentre la cantidad de trabajadores/as que tiene la actividad en la ciudad. Esto es así por varios motivos. Por un lado, no todas las obras están registradas, por lo cual es probable que gran parte del sector esté operando en los márgenes.

⁹ Existen numerosos estudios sobre el teatro comunitario en Argentina. Algunos de ellos: Proaño (2006), Fernández (2013).

genes de estas formalidades administrativas. Además, la gran mayoría de quienes se desempeñan en esta actividad tienen otros empleos. Esto quiere decir que recurrir a grandes censos o encuestas nacionales/locales tampoco es una opción, ya que es poco frecuente que la actividad actoral se declare como trabajo principal. Lo que sí sabemos es que quienes se desempeñan en este rubro no lo hacen de manera aislada ni solitaria, sino en grupos que establecen ciertas líneas de trabajo (operativas y estéticas) y se constituyen así como elencos. Muchos de ellos nacen y se consolidan a partir de experiencias compartidas en espacios formativos, como talleres particulares o la ETLP.

Con relación a los espacios de trabajo, podemos determinar un número aproximado de cuántos teatros (al menos registrados) existen en la ciudad de La Plata. Según los archivos del Instituto Nacional del Teatro (INT), hasta octubre de 2018 la ciudad cuenta con 31 salas de teatro independiente registradas, siete salas de teatros oficiales y cuatro salas de teatro comerciales.¹⁰ Lo que distingue a las salas independientes de las comerciales —según la Ley N° 14.037, en el art. 5, inc. a— es la cantidad de localidades: menos de 300 butacas es una sala independiente, y más de esa cifra, es comercial. A su vez, las salas independientes y comerciales se diferencian de las oficiales a partir de su dependencia (las últimas son de propiedad estatal y no privada).

Es necesario destacar que los elencos no trabajan en salas fijas. Por lo general, tienen relaciones y afinidades con varias salas a la vez. Es decir, no existe un elenco que forme parte de una sala de teatro independiente, sino elencos y grupos que ensayan y producen en espacios variados. Mientras algunos alquilan por hora una sala según la conveniencia económica y geográfica, otros buscan lugares de ensa-

¹⁰ No mencionamos salas de teatro comunitario porque estos grupos no siempre tienen un espacio físico que les pertenezca. Sin embargo, cuando un grupo de teatro comunitario logra conformar una sala, esta se registra como sala de teatro independiente (un ejemplo es La Caterna de City Bell).

yo distintos, como plazas, centros culturales, instituciones educativas, clubes o sus propias casas.

En la rama del teatro independiente, las producciones de las obras de teatro cuentan con la realización integrada de varios trabajos. Es necesario pensar qué guion se va a utilizar, el tiempo de investigación y ensayo, reapropiación y quizá modificación del texto, producción y prueba de escenografía y vestuario, tiempo de gestión publicitaria y burocrática para conseguir sala y las presentaciones a subsidios/becas/concursos, entre otras.

Para la organización de estas producciones, los grupos trabajan *por cooperativa*¹¹ sin registrarse de forma legal (a menos que se postulen para recibir algún subsidio) y sin remuneración. Todo lo contrario, ya que supone doble inversión: económica, a fin de obtener ganancia en la rendición de cuentas final y, por otro lado, poética, pues el fin excede lo económico y se apuesta a la experiencia artística en sí, antes que a recuperar el dinero invertido.

Por lo general, los tiempos de producción de una obra de teatro en el circuito independiente son más extensos que los de las producciones comerciales y estatales. En primer lugar porque al no tener ensayos pagos, muchas veces se dificulta la coordinación de horarios del total del grupo en relación con los distintos trabajos de todos/as los/as integrantes. Es clave entender que para la producción de una pieza teatral

¹¹ Estos grupos entienden a la cooperativa como un acuerdo de palabra en el cual quienes pueden, aportan una cantidad determinada de dinero como inversión, y luego, con los ingresos por entradas, subsidios y premios, se encargan de que cada uno/a recupere lo que invirtió. Después, reparten ganancias o juntan ese dinero para reinvertirlo en un festejo, en más producciones de la misma u otra obra del elenco. Suele pasar que algunos/as integrantes de la obra no participen de la cooperativa y demanden cobrar honorarios particulares. Estos no suelen ser actores ni actrices sino otros integrantes (directores, vestuaristas, escenógrafos, fotógrafos, etc.). En caso de que los elencos no quieran/puedan pagar esos honorarios ni consigan a alguien que lo haga por cooperativa, entonces son los actores y las actrices quienes se encargan también de ocupar esos otros roles.

(a diferencia de otras obras de arte) los actores y las actrices son parte misma de la obra, su cuerpo es parte del producto final (Basanta y Del Mármol, 2017), por lo cual, las ausencias siempre alteran a la elaboración del producto. Además, muchos grupos de teatro independiente insisten en la necesidad (casi moral) de permitirse un largo tiempo de investigación y experimentación para lograr un producto de buena calidad estética.

Los miembros de los grupos que elaboran una obra de teatro de manera independiente son quienes se acercan a los teatros para consultar por disponibilidad y reservar fechas. Las salas independientes de La Plata suelen tener una o dos funciones (turnos) disponibles por noche los viernes, sábados y domingos. Exceptuando grupos de teatro improvisado o *stand-up*, es difícil encontrar rutinariamente funciones en otros momentos. Esto quiere decir que se necesita de cierta anticipación para encontrar lugar disponible en el espacio esperado o pensado para la obra. Sumado a esto, el arreglo económico suele depender de cada sala, pero hay una constante general: el/la dueño/a del espacio se apropia del 30% de la ganancia en entradas (el elenco paga previamente un seguro de sala que garantiza completar las butacas con espectadores/as).

Las obras producidas de manera independiente no solo circulan por teatros independientes. Muchas veces ocurre que salas oficiales o comerciales compran funciones de obras de teatro independiente. También sucede que estos espacios compran funciones de obras producidas en otros lugares, como la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, o incluso de otros países. Esto suele generar un fuerte rechazo de la comunidad teatral platense porque asumen que es una manera de quitarles espacios de trabajo.

Las experiencias de trabajo de los actores y las actrices

En este apartado analizaremos cómo son las experiencias de trabajo de los actores y las actrices en estos marcos productivos del

arte y la cultura, en particular para conocer si se verifica el fenómeno de la precariedad, y de ser así, qué contenidos específicos adopta.

A fin de desarrollar nuestro análisis, examinaremos tres dimensiones fundamentales del trabajo de los actores y las actrices: el nivel de ingresos, la seguridad en el empleo y el tiempo que dedican a la actividad. Al respecto, veremos que se trata de dimensiones complejas, donde existen importantes tensiones en las vivencias de estos trabajadores/as.

Ingresos

Para empezar, podemos afirmar que tanto para los/as encuestados/as como para los/as entrevistados/as, existe una asociación inmediata entre la noción de teatro y la de trabajo. Sin embargo, cuando intentamos abordar la problemática de los ingresos en las entrevistas y diálogos durante las observaciones, resulta ser un tema sensible para la comunidad actoral platense. Si bien la gran mayoría entiende que, como todo trabajo, debe ser económicamente reconocido, son escasos los grupos que generan ganancias con su producto artístico. Muchos/as, de hecho, aseguran no ganar dinero con sus obras, y que, o no les importa, o prefieren no pensarlo para no angustiarse. Para dar cuenta de esto, hemos preguntado por las percepciones que los sujetos tienen acerca de la proporción que ocupan sus ingresos actorales en relación con los ingresos totales del hogar. Esto se puede ver claramente en el **Gráfico 1**.

Gráfico 1. Lugar de los ingresos económicos como actor/actriz de teatro independiente en relación con los ingresos totales del hogar, La Plata (2018)



Fuente: Elaboración propia.

De esta manera, observamos que 59 de los 89 encuestados/as aseguran que sus ingresos como actores/actrices en teatro independiente no ocupan casi nada en relación con los ingresos totales del hogar. Mientras tanto, 25 del total aseguran que, directamente, no ocupan nada. Por último, cinco personas se dividen entre todos y casi todos (esta última categoría se lleva una diferencia mayor de una persona). Esta brecha entre la remuneración que reciben y la que esperan, es la que varios/as prefieren no pensar para “no frustrarse”.

No obstante, vemos que aparecen otros medios para adquirir mayor remuneración económica. Por un lado, todos afirman que lo que se gana en las entradas siempre es insignificante, por lo cual reciben mayor retribución económica participando de subsidios, becas o concursos, organizados principalmente por el Instituto Nacional del Teatro (INT), el Consejo Provincial de Teatro Independiente (CPTI) y

el Fondo Nacional de las Artes (FNA).¹² Si bien estas retribuciones suelen ser cuantitativamente superiores a los ingresos recibidos con la venta de entradas, lo cierto es que lleva tiempos demasiado extensos realizar los trámites correspondientes, lo que complica aún más el trabajo. Citamos como un ejemplo lo que nos contaba un actor de su experiencia cuando solicitó un subsidio para una gira:

Nos dijeron [cuenta en forma de diálogo]:

- Ustedes tienen que presentarlo no antes de 60 días iniciada la gira. Si vas a viajar el 1ero de enero, como temprano el 1ero de noviembre tenés que presentarlo, antes no podés presentarlo.
- Bueno... ¿cuánto tardan en aprobarlo?
- Naah como tres, cuatro meses. De ahí a que te lo paguen son cuatro meses más.
- Entonces me voy de gira sin saber si me lo aprobaron.
- Exactamente.
- ¿Y qué pasa si no me puedo ir de gira porque no llegué a juntar la plata y después me lo aprueban?
- No, ahí tenés que rechazarlo, tenés que avisar que no pudiste irte y rechazar la plata
- Pero si me decían que me la daban, me iba de gira

Y que después te digan otra incoherencia gigante... ellos saben que eso sucede.

Sumado a esto, cuando se oferta el subsidio o premio no se tiene en cuenta la inflación posible al momento de ser cobrada (el subsidio muchas veces tarda meses o incluso años). Por lo tanto, es prácticamente imposible poder contar con ese dinero para la subsistencia diaria.

¹² El CPTI, el INT y el FNA son tres organismos públicos dedicados a la promoción del arte en general o del teatro en particular. Mientras el primero tiene entidad provincial, los dos últimos corresponden a jurisdicción nacional.

Otra manera de percibir mayores ingresos es participando de *castings* para publicidades/obras de empresas privadas o del propio Estado. Si bien fue una idea que se repitió en varias entrevistas, retomamos las declaraciones de una entrevistada al respecto:

Después vos te das cuenta que, que tenés que prestarte para otras cosas, como salir en una propaganda así [ríe] “qué rico yogurt” viste. En realidad, es con lo que más haces guita.

Nos interesa destacar esta declaración porque ella habla de “prestarse” y ya no de “un trabajo apasionante” por el cual se muestra tanta entrega en teatro independiente. Para muchos, la publicidad es un trabajo que provoca algo de vergüenza porque no se hace nada “culto”¹³ y se facilita la venta de un producto al mercado capitalista (tanto sea favoreciendo una venta comercial como siendo parte de los anuncios de campaña de algún/a político/a).

Testimonios de este tipo son llamativos porque es innegable que la obra de teatro, en cualquiera de sus círculos, también es un producto a la venta en el mercado capitalista aun cuando los ingresos recibidos sean escasos. Sin embargo, la mayoría de los actores y las actrices conciben que una obra de arte no es un producto, y hablan del arte como práctica del lenguaje-aprendizaje que investiga sobre las posibilidades de la (no) ficción (Saer, 1997). Si bien esto último es cierto, también se trata de un producto que se comercializa. La pregunta es ¿por qué resulta tan conflictivo esto?

Como indicábamos antes, una explicación se encuentra en el concepto del sociólogo francés Pierre Bourdieu del *mundo económico al revés* en el campo de la cultura. Esta idea hace referencia a la par-

¹³ Decidimos entrecomillar la palabra por lo ambiguo del concepto. En este sentido, retomamos lo planteado por Raymond Williams (2015), quien explica el término cultura como actividades, ideas y producciones artísticas e intelectuales que se enmarcan y practican en un sistema de significantes.

ticularidad que caracteriza al artista como agente que “sólo puede triunfar en el ámbito simbólico perdiendo en el ámbito económico” (Bourdieu, 2015, p. 130). Es decir, en el campo artístico el triunfo económico se ve condicionado de manera inversa al simbólico, lo cual supone reconsiderar cómo se inserta la actividad actoral en el marco del mundo del trabajo que pretende habitar (Mauro, 2018). De esta manera, los sujetos que hemos entrevistado entienden que su actividad tiene que ser reconocida económicamente para diferenciarse de quienes hacen teatro como *hobby* (es decir, con menos compromiso y responsabilidad laboral), y adquiera así el carácter de un trabajo.¹⁴ No obstante, en sus discursos se quedan atascados en un *deber ser* de artistas, que los/las obligaría a desinteresarse de los aspectos económicos y apasionarse por la elaboración aurática de la obra de arte (Benjamin, 1989).

En resumen, encontramos que, si bien los actores y actrices consideran que su actividad actoral es un trabajo profesional y que, por lo tanto, deben recibir una remuneración por el mismo, es cierto que la percepción del monto por actuar en relación con sus ingresos totales es escasa, e incluso pueden no recibir nada en absoluto por esa labor. Los y las trabajadores/as en cuestión no ignoran esta contradicción, pero, por las mismas lógicas del campo, muchos/as prefieren no pensar en ello ni recordar el problema. En este sentido, parecen circular ciertos ideales o valores propios del campo que los llevan a desdeñar estos problemas de ingresos y que incluso operan como justificadores de que “el arte no debería hacerse por dinero”.

¹⁴ Según el *Tesaurus* de la Organización Internacional del Trabajo (OIT), el concepto de trabajo refiere a aquellas “actividades humanas, remuneradas o no, que producen bienes o servicios en una economía, o que satisfacen las necesidades de una comunidad o proveen los medios de sustento necesarios para los individuos”.

La seguridad en el empleo

En primer lugar, entendemos la actividad actoral como un empleo, ya que los y las actores y actrices esperan recibir un ingreso a cambio de la obra que han producido (Neffa, 2003), más allá de que no todos/as lo consigan o lo consideren suficiente. De hecho, identifican su actividad como un trabajo que *debiera ser remunerado*, pero que no alcanza a ser socialmente reconocido como otros. Por eso, resulta interesante indagar acerca de qué ocurre con la idea de la seguridad en el empleo.

Para poder estudiar este concepto en el caso de actores y actrices de teatro independiente platense, es fundamental definirlo. Para ello, retomamos la definición de Neffa, que entiende por seguridad en el empleo a “la posibilidad de permanecer empleado en la misma o en otra empresa, sin sufrir una interrupción durable en el período de tránsito por el mercado de trabajo desde uno hacia otro empleo” (Neffa, 2010b, p. 43).

En esta línea, recuperamos las perspectivas de los actores y las actrices sobre su labor y en nuestro trabajo de campo hemos percibido que prácticamente todos/as la consideran como algo inestable. Al trabajar por proyectos, suelen pasar por períodos de desocupación entre la finalización de un proyecto y el encuentro o construcción de uno nuevo, períodos cuya duración suele ser variable. Aquellos/as que consiguen ensamblar un nuevo proyecto rápidamente también se ven afectados/as por los problemas de la desocupación dado el tiempo sin ingresos que implica la producción previa de la obra. De esta manera, es en extremo difícil poder pensar a la actuación como un trabajo estable que garantice mínimas condiciones de ingreso y de seguridad social todos los meses.

A su vez, es importante señalar que la inestabilidad laboral se encuentra anticipada y reconocida en la Ley Nacional del Actor (N° 27.203) de la siguiente forma:

A los efectos de la seguridad social, los servicios de los trabajadores definidos en el artículo 1° de la presente ley se califican como de

carácter discontinuo y se regirán por lo dispuesto en el artículo 13. Se entenderán por servicios discontinuos aquellos que, por las particularidades propias de la tarea, se prestan en forma alternada o intermitente durante todo el año calendario, con uno o varios empleadores (Ley N° 27.203, art. 12).

Esta idea de discontinuidad que indica la normativa ha despertado fuerte rechazo en la comunidad teatral platense. La principal crítica sostiene que siempre están trabajando, más allá de si cobran o no por eso. En este sentido, sostienen que es comparable con el trabajo de un/a docente, que cuando llega a su casa y se sienta a corregir exámenes, por ejemplo, también trabaja. Entonces ¿por qué suponer que cuando un actor o una actriz no están haciendo funciones, no están trabajando?

Esto presenta una diferencia fundamental entre el concepto de discontinuidad y el de inestabilidad. Actores y actrices aseguran tener un trabajo inestable incapaz de garantizarles ningún tipo de reproducción social, pero niegan que sea discontinuo dado que todo el tiempo se encuentran en alguna instancia de trabajo o realizando tareas vinculadas al teatro, sin importar si este tiempo es remunerado o no.

El problema de la inestabilidad laboral ha generado un gran conflicto en el seno de la comunidad de actores y actrices de teatro independiente en La Plata.¹⁵ En este sentido, aparecen dos grandes posturas. Por un lado, la de quienes aseguran defender la estabilidad laboral

¹⁵ Hasta el año 2014, existió en la Comedia de la Provincia un elenco que permaneció semiestable, contratado anualmente durante diez períodos. Miembros de ese elenco eran representantes de la delegación platense del sindicato AAA (Asociación Argentina de Actores). Cuando ellos/as empezaron a luchar por la modificación de un inciso de la Ley del Artista en pos de la estabilidad laboral, la lista conductora de AAA en CABA intervino la delegación de La Plata. Denunció a los representantes platenses del gremio por malversación de fondos (hasta el día de la fecha la denuncia nunca fue corroborada). Ese mismo año, todo el elenco de la Comedia perdió su espacio de trabajo. Hoy la delegación gremial de La Plata continúa intervenida y sin llamar a elecciones.

luchando por la existencia de plantas permanentes de actores y actrices en algunos espacios estatales, como la Comedia de la Provincia. Los argumentos que sostienen se centran en la conquista de derechos laborales y en la obtención de mejores condiciones de trabajo. De esta manera, se busca que la actuación sea un trabajo que les garantice un ingreso fijo con el cual poder subsistir, además de brindarles cierta seguridad social ante casos de enfermedades, embarazos o lesiones, entre otros. Para justificar estas demandas, se comparan a sí mismos con trabajadores y trabajadoras de otras áreas en los mismos espacios, como puede verse en el siguiente testimonio, donde un actor cuenta la situación de la Comedia de la Provincia:

en la década del ochenta contrata 40 actores. Tenía, si yo no recuerdo mal, entre 14 y 20 técnicos -iluminadores, sonidistas...-. Y tres empleados administrativos. Los actores administrativos pasaron a planta permanente, como corresponde, los técnicos también, los actores no. Hoy la Comedia de la Provincia tiene 80 empleados administrativos, más de 120 técnicos, y ningún actor.

De esta manera, el entrevistado explica que el hecho de asegurar plantas permanentes o espacios de trabajo estables en sedes estatales, por ejemplo, no significa que el número de estos sea fijo ni definitivo. Es decir, el actor propone luchar primero para garantizar la posibilidad de ciertos puestos estables como plantas permanentes, y después seguir haciendo lo propio por más y mejores puestos de trabajo.

En oposición, muchos se distancian de la lucha por la estabilidad laboral de actores y actrices por dos motivos fundamentales. El primero se justifica desde el rol del/a espectador/a, señalando que implicaría ir en detrimento del lenguaje el hecho de que las obras estén interpretadas siempre por los mismos actores y actrices. El segundo razonamiento con el que se oponen a esta idea de la estabilidad laboral es que califican como un hecho “injusto” para la totalidad de actores y actrices

de la región, que solo un grupo reducido y selecto tenga esas posibilidades laborales, mientras el resto queda en la marginalidad del sistema. A varios/as incluso les resulta realmente problemático posicionarse en uno u otro lugar, como lo demuestra el siguiente testimonio:

Obvio ¿a quién no le gustaría tener un trabajo fijo? Pero creo que también es como, bueno, pero si hay un elenco estable ¿cómo se abre la posibilidad de que todos nos podamos hacer un espacio también? No sé, me parece re complicado porque es como decir eso... es un compañero/a y obvio que quiero que tenga estabilidad laboral, ¿quién no quiere tener estabilidad laboral para construir una vida? o lo que sea. Al mismo tiempo decís: a ver... si eso se abre nos están cortando posibilidades también de que quizás otros podamos ingresar en eso. La respuesta es que no sé. La respuesta es una duda, es que no lo sé.

Más allá de esta discusión (que lleva años), actores y actrices siguen trabajando y encuentran estrategias para afrontar la inestabilidad laboral. Una manera puede ser trabajar siempre con el mismo elenco y producir obras de forma simultánea y sucesiva para tener siempre un producto teatral en oferta. Por lo general, se conforman elencos grandes a partir de los cuales se generan grupos más pequeños que producen distintas obras. Algunas veces, ciertos actores y actrices participan en más de un grupo del elenco (o hasta incluso en más de un elenco), siempre según sus ganas, posibilidades económicas y disponibilidad horaria. Para que estos elencos funcionen, es imprescindible la constancia y la movilidad de gestión propia del grupo.

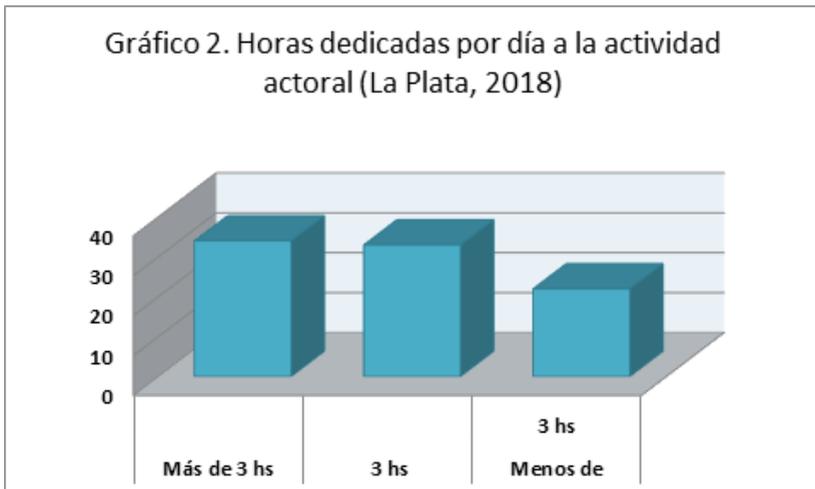
En síntesis, el trabajo de actuación en el teatro independiente plantea hoy es sumamente inestable y la gran mayoría de los/as entrevistados/as lo perciben como tal. Sin embargo, la resolución de este problema se encuentra atascada en un debate político que ha llevado al colectivo de trabajadores/as de la actuación a quedarse en la actualidad sin representación gremial local. Por eso, el problema continúa

latente. Mientras tanto, siguen trabajando y encuentran, en la medida de sus posibilidades, las maneras de contrarrestar esta dificultad por medio de estrategias individuales o de elencos particulares. Todos/as lo ven como un problema inherente a este tipo de trabajo, sin poder encontrar aún una salida colectiva o institucional que permita proveer cierto grado de estabilidad en la actividad.

¿Dedicados/as a la precariedad?

Durante nuestro trabajo de campo también nos propusimos indagar cuánto tiempo destinan los sujetos a la actividad. Con las respuestas de la encuesta realizada pudimos elaborar distintos gráficos. En primer lugar, tal como se observa en el **Gráfico 2**, la mayor parte de los/as entrevistados/as dedican tres o más de tres horas por día a su actividad actoral.

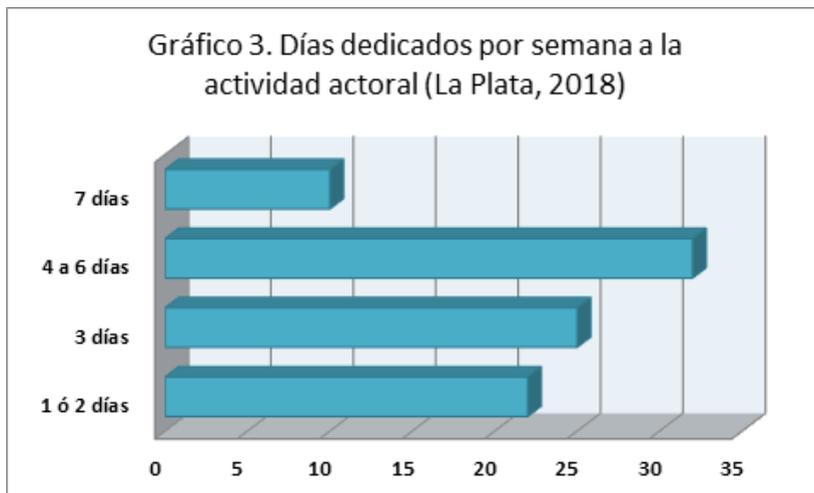
Gráfico 2. Horas dedicadas por día a la actividad actoral, La Plata (2018)



Fuente: Elaboración propia.

Asimismo, para alcanzar un abordaje más amplio que permita entender la dedicación con que ejercen la actividad, preguntamos también cuántos días a la semana destinan a ese trabajo (**Gráfico 3**).

Gráfico 3. Días dedicados por semana a la actividad actuarial, La Plata (2018)



Fuente: Elaboración propia.

Así, encontramos que un porcentaje mayor de encuestados/as dedica gran cantidad de días de la semana a la labor actuarial, a pesar de que la actividad no sea la principal fuente de ingresos del hogar ni otorgue ningún tipo de seguridad en el empleo.

Teniendo en cuenta estos resultados, nos preguntamos cómo es posible que estos/as sujetos/as dediquen tanto tiempo a una actividad con desventajas laborales como las mencionadas. De hecho, una entrevistada mencionó que los actores y actrices son “autoprecarizados” y agregó: “pareciera que nos encanta serlo”.

Una posible interpretación la encontramos en Basanta y Del Mármol (2017), que explican esta tensión entre la conciencia de precariza-

ción y su desempeño a partir de la categoría del *deseo*. De algún modo, se quiere omitir la conciencia sobre las malas condiciones de trabajo para poder disfrutar placenteramente todo lo que el trabajo genera en otros planos.

Así lo explicaba una actriz en la única entrevista de carácter grupal que realizamos:

para mí está tan vinculado a la pasión y al deseo (...) no me imagino dejándolo, para nada. O sea, sé que es algo que lo voy a estar haciendo siempre en mayor/menor medida, dedicándole más tiempo o menos, pero siempre va a estar ahí con la misma responsabilidad que me tomo mi trabajo (mi trabajo que me da un sueldo mensual digamos). Y por suerte que también, algo que dice ella [refiriéndose a otra actriz presente en la entrevista], tengo un trabajo que me permite hacerlo.

En esta declaración encontramos varias cuestiones. Por un lado, la actriz nos habla del deseo, lo pasional de la actividad que motoriza la realización del trabajo más allá de las condiciones. Sin embargo, encontramos una especie de acto fallido cuando habla de su trabajo y tiene que aclarar y diferenciar entre el que le da un sueldo mensual y el trabajo actoral.

Entre los/as entrevistados/as, encontramos las palabras de otro actor que explica de la siguiente forma esta tensión entre condiciones laborales deficientes y deseo:

Porque los organismos oficiales no nos generan unas grandes producciones o variadas producciones para que el público tenga. Para mí, por eso es importante.

Porque en teatro independiente no tenés nada, pero así y todo, seguís produciendo. Yo me acuerdo que en la encuesta [se refiere a la encuesta de esta investigación] ponía algo así como “trabajo, amor y no sé qué cosa”. Es un trabajo pero lo que te mueve es el

amor a la actividad. Entonces cuando uno tiene esa convicción, lo vas a seguir haciendo más allá de las situaciones adversas que te rodean. Y en ese plano, el teatro independiente platense sigue sobreviviendo.

En este caso queda claro que para muchos/as, el placer que se consigue con la actividad actoral es superlativo, y trasciende a cualquier tipo de condición laboral precaria. Es una manera de explicar desde la pasión y el deseo que, aun siendo conscientes de su precarización, dediquen tanto tiempo de su vida a la actividad. Otros/as incluso aseguran que estas condiciones son necesarias para asegurar su libertad política y filosófica, pues asumen sus productos como una potencial subversión a la lógica económica. De esta manera, también garantizan la calidad estética y el lenguaje poético-creativo. Si bien una gran cantidad de entrevistados/as sostienen lo planteado, no existe una perspectiva homogénea en la totalidad de la comunidad teatral en La Plata. De hecho, en una de las preguntas de la encuesta que realizamos, pedimos que caractericen al teatro independiente en no más de cinco palabras. Según las respuestas, pudimos identificar tres grupos: a) aquellos/as que cuentan con un gran sentido de pertenencia y asocian el teatro independiente con espacios de amor, deseo, necesidad cultural, militancia, resistencia y transformación social; b) quienes lo vinculan únicamente con la caracterización del modo de producción autogestivo; c) los/as que lo describen a partir del carácter trabajoso de su explotación.

Más allá de la diversidad de percepciones, encontramos una cita de otro actor joven que explica la tensión de la siguiente manera:

me cuesta imaginarme un teatro nuevo que surja de un lugar que no sea el teatro independiente. Porque, en un ambiente no independiente, si no vendes el producto no lo haces. En teatro independiente lo haces, y a lo sumo no va nadie, pero lo haces igual.

Según el entrevistado, así como para el personaje de la cita tomada para el epígrafe de este capítulo, lo que hace al teatro independiente es la posibilidad de estar ocupado (laboralmente). No es tanto el deseo por participar del circuito independiente, sino realizar la actividad donde sea. Al ser tan escasos los puestos de trabajo en otros circuitos, lo fundamental del teatro independiente parece ser la democratización de la actividad.

Concluimos entonces que existen múltiples motivos por los cuales los/as trabajadores/as en cuestión, toleran y reproducen condiciones de precarización laboral. Así sea por el amor a la actividad bajo cualquier condición o porque aceptan las condiciones precarias debido a que “es lo que hay”, ambas se reducen a un mismo motivo: la posibilidad de estar actuando.

Esta relación que establecen con su trabajo probablemente esté en gran parte guiada por una racionalidad que prioriza la satisfacción y el placer que obtienen al ejercerlo y que Paugam (2000) caracteriza como algo propio del paradigma del *homo faber*.¹⁶ Según este paradigma, el trabajo es un fin en sí mismo, brinda una sensación de autorrealización, es dador de sentido, y en su ejecución las personas se identifican con los bienes y servicios que producen.

Reflexiones finales y discusión

En este texto hemos abordado una actividad que pivotea entre el mundo del arte y el mundo del trabajo, con todas las contradicciones,

¹⁶ Paugam (2000) también señala que existen otros dos paradigmas: por un lado, el denominado *homo economicus*, que remite a una relación con el trabajo guiada por la satisfacción económica (remuneración) que pueda proveer y por lo tanto, aquel constituye un medio y no un fin en sí mismo. Por otro lado, encontramos el paradigma del *homo sociologicus*, donde la satisfacción del trabajo deviene primordialmente de la calidad de los vínculos que el trabajador/a pueda establecer en su entorno laboral y del reconocimiento social que pueda recibir de parte de pares y superiores por la labor realizada.

pero también con toda la riqueza vivencial que ello implica. En este sentido, hemos visto cómo se organiza, desarrolla y se pone en práctica el trabajo de actores y actrices del circuito de teatro independiente de La Plata. La pregunta que ha guiado estas indagaciones gira en torno a la precariedad, buscando examinar si se registra este fenómeno y, de ser así, qué contenidos específicos adopta.

Un recorrido por tres dimensiones de análisis nos ha permitido exponer las condiciones laborales y las experiencias que atraviesan actores y actrices en su labor. Respecto de los ingresos, hemos visto que en términos generales perciben un bajo monto por actuar en relación con sus ingresos totales, e incluso pueden trabajar sin recibir remuneración alguna. Se trata de un problema ampliamente extendido en la actividad pero que parece ser sostenido por ciertos ideales o valores propios del campo de la actuación, donde lo económico es considerado secundario e incluso algo opuesto a la esencia del arte. En este sentido, en los relatos de los/las entrevistados/as se exalta un *deber ser* del artista que por definición debería estar “liberado” de los condicionamientos materiales y monetarios, y solo preocupado por los fines estéticos y simbólicos de su trabajo.

En lo referente a la estabilidad en el empleo, hemos comprobado que es una condición muy difícil de alcanzar en esta actividad. La mayor parte trabaja por proyectos, lo cual lleva a actores y actrices a encontrarse reiteradamente en períodos durante los cuales no pueden ejercer su oficio, porque existen lapsos de desempleo de variable duración entre que terminan un proyecto y encuentran/construyen uno nuevo. Asimismo, en aquellos momentos en que pueden trabajar lo hacen bajo condiciones de contratación que rara vez responden a la norma del empleo típico. En este sentido, abundan los vínculos laborales informales y el fenómeno del autoempleo o la autogestión.

En nuestra última dimensión de análisis, referida al tiempo de trabajo, hemos mostrado que actores y actrices dedican una considerable

cantidad de horas a su actividad, a pesar de las desventajas ya señaladas. Esto nos llevó a interrogarnos por las motivaciones que permiten sostener estos esquemas. Indagando en los relatos de los/as propios/as entrevistados/as pudimos dar cuenta del peso que tienen la vocación y el deseo como motores para esta dedicación intensa a su oficio. En sus discursos se destaca el placer que se consigue con la actividad actoral, el cual parece ser superior a todas las desventajas laborales que viven a diario.

Entonces, sus modos de producción se ven influenciados por un deber ser impuesto mediante las reglas del arte implícitas. Esto facilita la difusión y permanencia de sus precarias condiciones de trabajo. Si bien es algo que preocupa a sus trabajadores/as, puesto que no todos pertenecen a estratos de ingresos elevados que permitan un completo desinterés económico, su propia lógica de trabajo fragmentada —por proyectos y sin un lugar de trabajo fijo— impide el diálogo y la organización colectiva que posibilitarían cuestionar de forma integral estas condiciones. Más allá de ese obstáculo, existe un consenso colectivo casi total en la comunidad de actores y actrices platenses acerca de su identidad como clase trabajadora.

La pregunta es, entonces: si son trabajadores independientes y si también son conscientes de su precarización laboral, ¿por qué continúan haciéndolo?

De manera global, encontramos experiencias de trabajo que, a primera vista, pueden ser caracterizadas como precarias en el sentido clásico y objetivo del término. Pero esta sería una descripción restringida y limitada del caso estudiado que deja fuera otras facetas, porque, como hemos visto, el trabajo de actores y actrices está atravesado por tensiones y ambigüedades que nos invitan a complejizar el concepto de precariedad y así dar lugar a estos matices.

En este sentido, podemos retomar el enfoque de Paugam (2000) que nos permite abordar desde dos grandes planos el problema de la

precariedad. En cuanto a la relación con el empleo, efectivamente podemos afirmar que existe un alto grado de precariedad en el trabajo de actores y actrices debido a la inestabilidad laboral que implica su actividad, a la difundida condición de informalidad que conlleva y a la imposibilidad de obtener ingresos adecuados y sostenidos en el tiempo.

Pero en lo atinente a la relación con el trabajo es donde encontramos matices interesantes y que dan especificidad al caso analizado. En este sentido, gran parte de los/las entrevistados/as dan cuenta de una gran satisfacción por la actividad que realizan, la cual valorizan no solo en términos económicos sino también por el placer que experimentan al realizarla y por el reconocimiento simbólico que les otorga la actuación cuando la obra que representan se halla dentro de los estándares valorados dentro del campo teatral. Asimismo, se trata de un trabajo cambiante y expresivo, en el cual pueden volcar una serie de habilidades y saberes que proveen gran riqueza a sus experiencias laborales.

Por lo expuesto, una descripción integral sobre el trabajo de actores y actrices necesariamente debe dar cuenta de todas estas facetas que, como dijimos, conviven de manera problemática, pero que en su conjunto permiten comprender cómo se sostiene en el tiempo el funcionamiento de este campo laboral y cómo sigue atrayendo las vocaciones de tantas personas.

Referencias bibliográficas

- Arrese Igor, B. (2016). *El Éxito (o lo que queda del fracaso)*. Buenos Aires: Edulp.
- Basanta L. y Del Mármol, M. (2017). ¿Y si lo hobbie habita lo profesional? Apuntes sobre el trabajo en el teatro independiente platense. En *Teatro independiente: Historia y actualidad* (pp.185-196). Buenos Aires: Ediciones del CCC Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

- Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. (Trad., pról. y notas de J. Aguirre). Buenos Aires: Taurus.
- Bodnar, C. (2006). Taking it to the streets: French cultural worker resistance and the creation of a precariat movement. *Canadian Journal of Communication*, 31(3). <https://doi.org/10.22230/cjc.2006v31n3a1768>
- Bourdieu, P. (2015). *Las Reglas del Arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bugnone, A., Fernández, C., Capasso, V. y Urtubey, F. (2016). ¿Cómo investigar prácticas artísticas desde las ciencias sociales? Algunas reflexiones *epistemológicas y metodológicas*. Ponencia presentada en 4 Congreso Internacional Artes en Cruce, Ciudad de Buenos Aires. Recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.6418/ev.6418.pdf
- Bulloni Yaquina, M. N. (2009). Flexibilización laboral y mecanismos informales de regulación de los mercados de trabajo. Un estudio en la producción cinematográfica argentina. *Trabajo y sociedad*, 12(11). Recuperado de https://www.unse.edu.ar/trabajosociedad/12_BULLONI_YAQUINTA.pdf
- Castel, R. (1995). *La metamorfosis de la cuestión social*. Buenos Aires: Paidós.
- De Peuter, G. (2014). Beyond the model worker: Surveying a creative precariat. *Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research*, 6(1), 263-284. <https://doi.org/10.3384/cu.2000.1525.146263>
- Díaz, J. (2018). *Los Discontinuos: Situaciones laborales de actores y actrices en teatro independiente platense* (Tesis de grado). Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. La Plata. Recuperado de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1645/te.1645.pdf>

- Fernández, C. (2013). Antecedentes e historia del teatro comunitario argentino contemporáneo. Los inicios de un movimiento. *Aisthesis*, 54, 147-174. <https://doi.org/10.4067/S0718-71812013000200008>
- Gill, R. y Pratt, A. (2008). In the social factory? Immaterial labour, precariousness and cultural work. *Theory, culture & society*, 25(7-8), 1-30. <https://doi.org/10.1177%2F0263276408097794>
- Henry, M. L. (2009). *Flexibilización de los vínculos laborales y formas de inserción precarias en la prensa escrita*. Ponencia presentada en 9 Congreso Nacional de Estudios del Trabajo. Asociación Argentina de Especialistas en Estudios del Trabajo, Buenos Aires. Recuperado de https://www.aset.org.ar/congresos/9/Ponencias/p8_Henry.pdf
- Henry, M. L. (2011). *Flexibilización productiva, trabajo “independiente” y precariedad laboral en la prensa escrita argentina: el caso de los periodistas colaboradores* (Tesis de maestría). Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Buenos Aires.
- Infantino, J. (2011). Trabajar como artista: Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses. *Cuadernos de antropología social*, 34, 141-163. <https://doi.org/10.34096/cas.i34.1384>
- Lago Martínez, S. (2017). Trabajo y empleo en las industrias culturales y creativas en Argentina. La figura del emprendedor. *Quórum Académico*, 14(2), 17-34.
- Longo, J. y Busso, M. (2017). Precariedades: Sus heterogeneidades e implicancias en el empleo de los jóvenes en Argentina. *Estudios del Trabajo*, 53. Recuperado de <https://aset.org.ar/ojs/revista/article/view/6>
- Mauro, K. (2018). Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico. *Telón de Fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 14(27), 114-143. <https://doi.org/10.34096/tdf.n27.5097>

- Menger, P. M. (1999). Artistic labor markets and careers. *Annual review of sociology*, 25(1), 541-574.
- Morgan, G., Wood, J. y Nelligan, P. (2013). Beyond the vocational fragments: Creative work, precarious labour and the idea of ‘flexploitation’. *The Economic and Labour Relations Review*, 24(3), 397-415. <https://doi.org/10.1177%2F1035304613500601>
- Neffa, J. C. (2003). *El trabajo humano. Contribución al estudio de un valor que permanece*. Buenos Aires: Lumen- Humanitas ; Piette del Conicet / Trabajo y Sociedad.
- Neffa, J. C. (Coord.). (2010a). *La crisis de la relación salarial: naturaleza y significado de la informalidad, los trabajos/ empleos precarios y los no registrados*. Buenos Aires: CEIL.
- Neffa, J. C. (2010b). Naturaleza y significación del trabajo/empleo precario. En M. Busso y P. Pérez (Comps.), *La corrosión del trabajo. Estudios sobre informalidad y precariedad laboral*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Oakley, K. (2009). ‘Art Works’-*Cultural Labour Markets: A Literature Review*. London: Creativity, Culture and Education.
- Paugam, S. (2000). *Le salarié de la précarité*. Paris: Fayard.
- Pok, C. (1992). *Precariedad laboral: personificaciones sociales en la frontera de la estructura del empleo*. Lima: Seminario Interamericano de Medición del Sector Informal.
- Proaño Gómez, L. (2006). *Estética social y la aparición de lo político. Teatro comunitario y espacio urbano. Espacios de representación*. Madrid: Fundación Proaño Gómez.
- [Provincia de Buenos Aires. Ley N° 14037. Ley de Actividad teatral independiente. Recuperado de https://normas.gba.gob.ar/documentos/VRNbou5V.html](https://normas.gba.gob.ar/documentos/VRNbou5V.html)
- Quiña, G. (2016). Los sentidos de la precariedad: reflexiones en torno a las representaciones del “trabajo creativo”. *Controversias y Concurrencias Latinoamericanas*, 8(13), 90-98. Recuperado

- de <http://ojs.sociologia-alas.org/index.php/CyC/issue/view/14/CyCL%20Vol8%20N13%20%5B2016%5D>
- República Argentina. *Ley N° 27.203. Ley de actividad actoral*. Recuperado de <https://bit.ly/2G52xEg>
- República Argentina. Ministerio de Hacienda de la Nación. (2018). *Informes de Cadena de Valor: Industrias Culturales*, 2(16). Recuperado de https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/sspe_cadena_de_valor_industrias_culturales.pdf
- Saer, J. J. (1997). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina.
- Sinca. (2018). *Coyuntura Cultural*, 10(21). Recuperado de <https://www.sinca.gob.ar/VerDocumento.aspx?IdCategoria=2>
- Williams, R. (2015). *Sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- Zallo, R. (1988). *Economía de la comunicación y la cultura*. Madrid: Akal.

Fuentes consultadas

- Instituto Nacional del Teatro. Recuperado de <http://www.inteatro.gov.ar/Institucional>
- Organización Internacional del Trabajo. *Tesaurus*. Recuperado de <https://metadata.ilo.org/thesaurus/3655441.html>
- Provincia de Buenos Aires. Consejo Provincial del Teatro Independiente. Recuperado de https://www.gba.gob.ar/cultura/cpti_0
- República Argentina. Ministerio de Cultura de la Nación. Fondo Nacional de las Artes. Recuperado de <https://fnartes.gob.ar/ques-el-fna>