

Hernán M. Palermo y María Lorena Capogrossi
(Dirs.)

TRATADO

LATINOAMERICANO

de Antropología del Trabajo

C E I L

CONICET

CONICET


 UNC
Universidad
Nacional
de Córdoba

 CLACSO

C I E C S

Tratado latinoamericano de Antropología del Trabajo

Tratado latinoamericano de Antropología del Trabajo / Adriana Gloria Ruiz Arrieta...
[et al.] ; dirigido por Hernán M. Palermo ; María Lorena Capogrossi.- 1a ed.-
Ciudad Autónoma de Buenos Aires : CLACSO ; CEIL ; CONICET ; Córdoba :
Centro de Investigaciones sobre Sociedad y Cultura-CIECS , 2020.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-722-722-2

1. Tratados Internacionales. 2. Antropología. I. Ruiz Arrieta, Adriana Gloria.
II. Palermo, Hernán M., dir. III. Capogrossi, María Lorena, dir.
CDD 301.098

**Tratado latinoamericano
de Antropología del Trabajo**
Hernán M. Palermo
María Lorena Capogrossi
(dirs.)



CLACSO

Consejo Latinoamericano
de Ciencias Sociales
Conselho Latino-americano
de Ciências Sociais

CLACSO Secretaría Ejecutiva

Karina Batthyány - Secretaria Ejecutiva

Nicolás Arata - Director de Formación y
Producción Editorial

Equipo Editorial

María Fernanda Pampín - Directora Adjunta
de Publicaciones

Lucas Sablich - Coordinador Editorial

María Leguizamón - Gestión Editorial

Nicolás Sticotti - Fondo Editorial

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Ana María Franchi Presidente

Universidad Nacional de Córdoba

Hugo Oscar Juri - Rector

Centro de Investigaciones y

Estudios sobre Cultura y

Sociedad CIECS CONICET UNC

Adrián Carbonetti - Director

Luis A. Tognetti - Vicedirector

Centro de Estudios e Investiga-

ciones Laborales CEIL CONICET

Claudia Figari - Directora

Juan Montes Cató - Vicedirector



LIBRERÍA LATINOAMERICANA Y CARIBEÑA DE CIENCIAS SOCIALES

CONOCIMIENTO ABIERTO, CONOCIMIENTO LIBRE

Los libros de CLACSO pueden descargarse libremente en formato digital o adquirirse en versión impresa desde cualquier lugar del mundo ingresando a www.clacso.org.ar/libreria-latinoamericana

Tratado latinoamericano de antropología del trabajo; dirigido por Hernán M. Palermo; María Lorena Capogrossi, Buenos Aires: CLACSO; CEIL; CONICET; CIECS, 2020

ISBN 978-987-722-722-2

© Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales | Queda hecho el depósito que establece la Ley 11723.

Idea y composición de tapa: Martín Lowenstein

Foto de tapa: Héctor Adolfo Quintanar Pérez / Foto de contratapa: Alejandro Juárez Ascencio

Corrección del texto en español: Melina Di Miro

Corrección del texto en portugués: Santiago Basso

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su almacenamiento en un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio electrónico, mecánico, fotocopia u otros métodos, sin el permiso previo del editor. La responsabilidad por las opiniones expresadas en los libros, artículos, estudios y otras colaboraciones incumbe exclusivamente a los autores firmantes, y su publicación no necesariamente refleja los puntos de vista de la Secretaría Ejecutiva de CLACSO.

CLACSO Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - Conselho Latino-americano de Ciências Sociais

Estados Unidos 1168 | C1023AAB Ciudad de Buenos Aires | Argentina

Tel [54 11] 4304 9145 | Fax [54 11] 4305 0875 | <clacso@clacsoinst.edu.ar> | <www.clacso.org>



Este material/producción ha sido financiado por la Agencia Sueca de Cooperación Internacional para el Desarrollo, Asdi. La responsabilidad del contenido recae enteramente sobre el creador. Asdi no comparte necesariamente las opiniones e interpretaciones expresadas.

Índice

Presentación	15
<i>María Lorena Capogrossi y Hernán M. Palermo</i>	
Primera parte. Delimitación y debates de un campo disciplinar	49
Los orígenes de una antropología del trabajo en CIESAS, México y las nuevas luces que se anuncian.....	51
<i>Victoria Novelo Oppenheim</i>	
Memória e transformação social trabalhadores de cidades e aglomerações industriais	81
<i>José Sergio Leite Lopes</i>	
Identidades de trabalhadores rurais no Nordeste do Brasil: arrendamento, parceria, salário e dívida	119
<i>Moacir Palmeira e Dibe Ayoub</i>	
Hacia una recaracterización del concepto de trabajo desde una antropología latinoamericana por demanda	161
<i>Edgar Belmont Cortés y Tania Rosas Raya</i>	
Para una afirmación etnográfica de la noción de clase social: reflexiones a partir de un estudio con trabajadores de la "economía popular" en Argentina	197
<i>María Inés Fernández Álvarez</i>	
Para una antropología amplia del trabajo desde y en Argentina	231
<i>Mariano Perelman</i>	
El cotidiano laboral en grandes corporaciones: el saber hacer en la disputa capital/trabajo	265
<i>Claudia Figari</i>	
Trabajadores mexicanos incorporados a la economía de plataforma	299
<i>Carmen Bueno Castellanos</i>	

Segunda parte. Las dimensiones de la violencia en los procesos de valorización..... 333

“Entrábamos a trabajar con el fusil en la espalda”. Responsabilidad empresarial en delitos de lesa humanidad contra trabajadores de Propulsora Siderúrgica, Ensenada, provincia de Buenos Aires, Argentina (1976-1983)..... 335
María Alejandra Esponda

A dor e o sentido da vida: a construção social de uma doença do trabalho no Brasil. Homenagem a Diana Antonaz 379
Diana Antonaz (em memória) Antônio de Salvo Carriço

Etnografía da crise: temporalidades do “fim” do trabalho moderno em Pelotas (Brasil) e La Grand Combe (França) 423
Guillermo Stefano Rosa Gómez e Cornelia Eckert

Desplazados en Ciudad Juárez. Trabajo, migración, violencia y resiliencia en México 473
Sergio Sánchez Díaz y Patricia Ravelo Blancas

La cara invisible del trabajo en los campos de caña y naranja en Brasil 511
Maria Aparecida de Moraes Silva

Armaduras en la industria automotriz Volkswagen de México, Puebla. Trabajo globalizado, precarizado y selectivo 553
María de Lourdes Flores Morales

Ninis ¿Ni estudian ni trabajan? Experiencias de jóvenes mexicanos de hogares de bajos recursos 583
Margarita Estrada Iguíniz, Lourdes Salazar Martínez y Julieta Sierra Jiménez

Trabajadores agrarios en una economía rural de escaso desarrollo (Córdoba, Argentina): entre el salario, los subsidios y la informalidad laboral 621
Magali Luciana Paz y Carlos Eduardo Martínez

Trabajo artístico en Buenos Aires, Argentina. Cartografía de la precariedad laboral de los actores y actrices 667
Karina Mauro

Tercera parte. Etnografías de la organización y la resistencia 703

Fissuras do cotidiano: nos meandros das estruturas de dominação 705
Jaime Santos Júnior

Trabalhadores migrantes em usinas de cana de açúcar em São Paulo, Brasil. Dominação e práticas de resistência 733
Marilda Aparecida de Menezes y Maciel Cover

“Un mundo nuevo y más justo”: trabajadores, sindicalismo y populismo en Costa Rica, 1940-1944	771
<i>David Díaz Arias</i>	
Las prácticas sindicales en los procesos de reorganización de la clase trabajadora. Indagaciones sobre los trabajadores siderúrgicos desde la antropología del trabajo.....	823
<i>Julia Soul</i>	
De traiciones y rebeldías. Apuntes para un abordaje socio antropológico de las tradiciones gremiales selectivas de los trabajadores de los frigoríficos en Argentina.....	867
<i>Verónica Vogelmann</i>	
La configuración de las condiciones del empleo y del trabajo en empresas industriales en Bolivia.....	903
<i>Tania Leda Aillón Gómez</i>	
Los procesos de movilización en la construcción del accionar colectivo. El caso del sindicato de camioneros en la Argentina durante el gobierno de Mauricio Macri	943
<i>Gabriela Llamosas</i>	
Resistencia de las obreras fluctuantes en los servicios de limpieza hospitalaria en Bolivia	975
<i>Luis Fernando Castro López</i>	
Cuarta parte. Géneros y trabajo	1003
Hacia otras concepciones éticas del trabajo. Recuperaciones y críticas de los feminismos y de las investigaciones sobre masculinidades en los estudios laborales de América Latina.....	1005
<i>Arelí Veloz Contreras y Carlos León Salazar</i>	
As metamorfoses do trabalho doméstico remunerado e/ou realizado na casa de terceiros. Desafios para a subjetivação e reconhecimento de domésticas brasileiras enquanto trabalhadoras.....	1047
<i>Luísa Maria Silva Dantas</i>	
“¿Qué ves cuando no me ves?”: claves teórico metodológicas para pensar trabajos invisibilizados en Argentina	1091
<i>María Lorena Capogrossi</i>	
Mujeres peruanas y trayectorias laborales en la periferia urbana de Córdoba (Argentina): la centralidad del trabajo comunitario remunerado	1127
<i>María José Magliano</i>	

Trabajo, género y servidumbre. La entrega de niñas indígenas para el trabajo del hogar en Cotacachi, Ecuador	1161
<i>Cristina Vera Vega y Cristina Vega Solís</i>	
Trabalhos, ajudas e gênero: um olhar desde as experiências das mulheres da Tercira Margem – Minas Gerais, Brasil	1213
<i>Grazielle Dainese</i>	
Bolivia: mujeres aymaras en los cargos de autoridad, una forma de trabajo invisibilizado y no remunerado	1247
<i>Beatriz Chambilla Mamani</i>	
La dimensión simbólica del trabajo no asalariado: género y espacios del trabajo en la Ciudad de México	1277
<i>Yutzil Cadena Pedraza</i>	
Formar “buenas obreras” para la industria de flor cortada: gubernamentalidad y trabajo, en el contexto de la consolidación neoliberal en Colombia	1309
<i>Liliana Vargas Monroy</i>	
Trabajar en <i>beta</i> continua. Meritocracia y masculinidades <i>soft</i> en la industria del <i>software</i> en Argentina	1351
<i>Hernán Palermo</i>	
Reproducción de la dominación masculina en la subjetivación del trabajo. Un análisis de discurso de gerentes generales de empresas en el Chile anterior a la explosión social	1381
<i>Pablo Zuleta</i>	
Trueques y ekekas. Primeros apuntes antropológicos sobre la violencia de género económica y patrimonial en el Norte argentino	1415
<i>Florencia Soraire</i>	
Cuerpos sexualizados, trabajo flexible y precarización de la vida: más allá de la dicotomía trabajo sexual/trata sexual	1445
<i>Martha Cecilia Ruiz</i>	
Quinta parte. Etnografiando la cotidianeidad:	
experiencias, prácticas y significaciones	1481
Identidades laborales en América Latina: estructuras, interacciones y narrativas	1483
<i>Antonio Stecher</i>	

Entre os ausentes, os invisíveis, os animais e a paisagem. Reflexões sobre o trabalho campesino nos Andes peruanos	1539
<i>Índira Nahomi Viana Caballero</i>	
La formalización de la informalidad laboral. Los procesos de precarización de las relaciones laborales en Cuba a partir de las estrategias de subsistencia de los trabajadores	1573
<i>Osnaide Izquierdo Quintana</i>	
Jogos de honra: vida e trabalho nas narrativas de mineiros de carvão no sul do Brasil	1603
<i>Marta Ciocari</i>	
De <i>peñados</i> a <i>colonos</i> : el acceso a la tierra de un colectivo de trabajadores de la caña de azúcar de Bella Unión, Uruguay	1645
<i>Álvaro Moraes y Magdalena Curbelo</i>	
Hununi y Colquiri: nacionalizaciones contemporáneas en minas bolivianas. Una mirada etnográfica	1673
<i>Adriana Gloria Ruiz Arrieta</i>	
Días cautivos en el nordeste de Brasil: vivir y trabajar en “tierras de otros”	1727
<i>Fernanda Figurelli</i>	
“Comiendo arriba”. La comida servida en un proyecto minero a gran escala en los Andes de Argentina	1751
<i>Lautaro Clemenceau</i>	
Carreiras, transformações e hierarquia entre fotógrafos de casamento no Brasil	1787
<i>Cristina Marins</i>	
Diseño gráfico en las imprentas en Bogotá, Colombia: subjetividad y procesos de valoración	1813
<i>Daniel Velandia Díaz</i>	
Notas etnográficas sobre experiências religiosas entre trabalhadores por conta própria no Brasil	1845
<i>Wecisley Ribeiro do Espírito Santo</i>	
Articulações entre o “mundo corporativo” e o campesinato. Sociobiografia de uma executiva brasileira de origem camponesa	1873
<i>Priscila de Oliveira Coutinho</i>	
Los sujetos del trabajo. Constitución a partir de lógicas regionales de las comunidades altamente especializadas de la industria textil y confección en México	1913
<i>Octavio Martín Maza Díaz Cortés, Dolly Ortiz Lazcano y Omar Pasillas López</i>	

Zolvers, rappideros y microtaskers. Trabajadores(as) de plataformas
en América Latina 1945
Luis Reygadas

Acerca del Covid 19 y la pandemia mundial 1989

Sobre las autoras y los autores 1993

Trabajo artístico en Buenos Aires, Argentina. Cartografía de la precariedad laboral de los actores y actrices*

Karina Mauro

Introducción

El auge de las denominadas “industrias creativas” en los últimos años ha promovido la aplicación de parámetros económicos a la producción, distribución y consumo de bienes y servicios culturales, en los que la creatividad se presenta como un factor clave para generar valor. Diversos documentos e instituciones de carácter internacional se han pronunciado acerca del potencial de la creatividad para pro-

* Este trabajo forma parte de la investigación grupal interdisciplinaria “Condiciones laborales en las Artes y la Cultura” (Proyectos UBACyT 2018-2020), la cual tiene por objetivo indagar en las relaciones del mundo del arte y de la cultura con el mundo del trabajo. Una versión más extensa del presente artículo puede encontrarse en la publicación de los resultados parciales de dicho proyecto (Mauro, 2018).

ducir riqueza y empleo,¹ y del lugar que ocupan el arte, la cultura y la innovación “no tecnológica” en los procesos de desarrollo. No obstante, existe en estas perspectivas un significativo vacío respecto de las condiciones laborales y de producción de estos “bienes y servicios”. Como corolario, las formas más comunes que ha adoptado la explotación económica de las artes y la cultura (aun aquellas que cuentan con estímulo estatal) encubren la flexibilización laboral y la tercerización de procesos de producción en los que se le aplican al trabajo los riesgos de la empresa, al tiempo que la incertidumbre que domina el trayecto “trabajo / remuneración” se genera y es también resultado de una confusión entre productor y trabajador.

Este artículo se propone trazar una cartografía de las diversas modalidades de precarización que han circulado históricamente y que siguen vigentes en la actualidad en el ámbito de las artes del espectáculo en la Ciudad de Buenos Aires. Las mismas inciden en la formación de los artistas, en las relaciones de producción al interior de los proyectos en los que se ejerce el trabajo artístico, en los vínculos con otros agentes intervinientes en la producción de espectáculos (directores, autores, dueños de sala, productores, medios de comunicación y el propio Estado) y, finalmente, en la valoración por parte de las instituciones, los intelectuales y el público en general, instancias que, mediante el consumo y la legitimación del trabajo artístico repercuten en la estimación del desempeño y en las posibilidades de continuidad laboral de los artistas.

Los vínculos entre el mundo del arte y el mundo del trabajo, más específicamente en lo que respecta a las condiciones laborales que se registran en la producción, distribución y consumo de espectáculos, es un tema muy poco explorado. Por tal motivo, para una indagación

¹ Ejemplo de dichas instituciones y documentos lo ofrece UNESCO, 2000.

de estas características se torna necesario recurrir a investigaciones pioneras como la de Rubens Bayardo (1997, 1990) y a aportes de otras disciplinas, como las Ciencias de la Comunicación (Baranchuk, 2016) y la Teoría Política (Lorey, 2006), entre otras, con el fin de elaborar herramientas conceptuales que permitan comprender las características específicas y las condiciones laborales concretas referentes al trabajo artístico.

El trabajo actoral: algunas herramientas conceptuales

Como ya hemos afirmado en anteriores oportunidades,² la especificidad de la tarea que realizan los artistas del espectáculo consiste en la exhibición pública de su cuerpo y de su acción, fundamento que es previo e independiente de la existencia de un texto, personaje o sentido a transmitir. Esto implica que esta actividad se halla signada por una extrema dependencia de la mirada ajena, al punto que la auténtica tarea del artista consiste en desarrollar recursos para obtenerla y preservarla.³ Ahora bien, ¿qué implicancias tiene esta definición?

En primer lugar, nos centraremos en los aspectos vinculados a la corporalidad del artista. Existe cierto consenso en incluir a las artes del espectáculo entre las expresiones que constituyen el patrimonio cultural inmaterial de una sociedad. De hecho, así lo plantea la propia UNESCO en sus *Directrices para la creación de sistemas nacionales de "Tesoros Humanos Vivos"*, con el espíritu de promover su preservación a partir del relevamiento y la conservación de los saberes, técnicas y prácticas puestos en juego en la producción de un espectáculo en

² Ver Mauro, 2017.

³ Para profundizar en esta temática, ver Mauro, 2014.

tanto hecho vivo. No obstante, si bien aquello que realiza el actor o el bailarín no es algo meramente material, tal como subyace en la caracterización del artista del espectáculo como intérprete, es decir, un cuerpo que ilustra una obra ideada por otro, tampoco es completamente intangible. En efecto, frente a aquella concepción tradicional fundada en la separación mente-cuerpo y en la primacía, tan cara a Occidente, de la primera sobre el segundo, el artista del espectáculo evidencia la condición de todo sujeto en tanto “ser encarnado” (Merleau Ponty, 1975). Y lo hace por cuanto que la singularidad de su desempeño (ese rasgo único e indecible por el que consigue ser mirado por el espectador, en una relación que en el aquí y ahora de la escena escapa y vuelve superfluo a todo control externo) constituye una acción artística en la que lo físico, lo intelectual y lo afectivo se tornan indiscernibles, conformando un entramado que pertenece al orden del acontecimiento y, por tanto, solo puede ser capturado deficientemente por el discurso o el sentido.

El artista del espectáculo no es un sujeto que meramente *hace* algo con su cuerpo sino que *es* su cuerpo. Existe, por lo tanto, una relación *material* con su producción, con su arte, que no se limita solo a su capacidad de realizar una acción a la que pueda atribuírsele una cualidad artística (aplicar una técnica o metodología en tanto potencia de hacer: decir un parlamento, componer un personaje, sentir una emoción, imitar un acento o un gesto, realizar un movimiento, mostrar una habilidad, etc.), sino que implica también la lisa y llana forma: la forma de su cuerpo y, fundamentalmente, la de su rostro (“marca” asociada a un nombre propio).⁴ Es en este sentido que la apariencia, la belleza y la atracción, o sus contrarios (lo feo, la posibilidad de generar rechazo, etc.), lejos de constituir aspectos superficiales o acce-

⁴ Para profundizar en esta temática, ver Mauro, 2014.

sorios del trabajo del artista (tal como lo entiende una visión tradicional del espectáculo que solo legitima su existencia como subordinado a la transmisión de sentidos), conforman aspectos específicos y fundamentales del mismo, cuyas implicancias evidentes en el terreno laboral sería erróneo desestimar.

Forman parte de esta condición exhibitoria, por lo tanto, aquellas cuestiones vinculadas a la figura y a la edad, real o aparentada, que conlleva un repertorio posible y/o vedado de roles o personajes a asumir. En la organización histórica de la actividad en compañías estables de carácter familiar o semifamiliar con un actor a la cabeza, la edad jalonaba una suerte de *cursus honorum* del artista,⁵ es decir, el grado de responsabilidad que el mismo podía ir asumiendo en función de la experiencia acumulada y que determinaba, por lo tanto, su lugar en la jerarquía interna del grupo. Esto se evidencia claramente en el reparto de personajes realizado en función del lugar ocupado por cada artista en la compañía (Sarah Bernhardt, por ejemplo, interpretó al joven *Hamlet* a pesar de ser una mujer de edad avanzada). Pero además, la compañía requería de obras o textos adecuados para su conformación, es decir, para que todos sus integrantes pudieran desempeñarse en escena. Es así como las obras se realizaban por encargo. Es con el avance de la dramaturgia realista y el naturalismo stanislavskiano que la verosimilitud se erigió como principal fundamento en la relación actor-personaje, y la compañía fue paulatinamente sustituida por un elenco que, bajo las órdenes de un director, pone en escena un texto dramático escrito exclusivamente según el impulso creativo individual de un autor. De este modo, el antiguo *cursus honorum* quedó desactivado y no pudo ser re-

⁵ *Cursus honorum* es un término latino con el que se denominaba a la carrera política o escalafón de responsabilidades públicas en la Antigua Roma.

emplazado por otro más claro o consensuado: la distribución de roles quedó a cargo del productor, del director o del autor, en función de argumentos ambiguos y discutibles como el talento, la adecuación al personaje, el favor del público o de los medios, etc.

Por un lado, la actividad quedó librada al proyecto creador de autores y directores, y/o al proyecto comercial de productores sin tener en cuenta las necesidades de los artistas, lo cual no garantiza la disponibilidad de personajes o roles para los trabajadores de todas las edades y contexturas físicas, o con diversos niveles de experiencia. Conforme avanzó el siglo XX, los textos dramáticos, los guiones y las coreografías se centraron cada vez más en determinado segmento etario, que raramente incluye a los mayores, y en cuerpos sin rasgos de estatura, peso u otros aspectos físicos demasiado polarizados.⁶ Por otra parte, no existe una cualificación certificada o título habilitante que cuente con una aceptación generalizada como para determinar objetivamente el grado de pericia o experiencia del artista, y mucho menos que ejerza algún tipo de influencia y/o presión en el mercado laboral, en pos de evitar discriminaciones etarias o estéticas. Por consiguiente, la figura y la edad real o aparentada se convierten para el artista del espectáculo en aspectos determinantes de la posibilidad de acceder a un empleo. De este modo, son comunes las intervenciones sobre el cuerpo, tanto para mejorar la figura como para disimular la edad y así ampliar las posibilidades de trabajo. Cabe destacar que estas intervenciones, temporales o definitivas, además de conllevar un riesgo para la salud y también para la imagen, corren por cuenta económica del propio artista. Este es el motivo por el cual no es extraño que las mismas sean objeto de formas no tradicionales de publicidad, como es el caso del “canje”: tratamientos de belleza, dietas o

⁶ Queda pendiente el estudio de esta problemática en relación con aspectos vinculados a la raza y el género.

intervenciones quirúrgicas realizadas en forma gratuita a cambio de la mención del servicio, producto y/o profesional en los medios de comunicación.

Algo similar puede afirmarse en el caso del vestuario. Como resabio de la histórica itinerancia de las compañías, que previamente a que el crecimiento de las ciudades propiciara su asentamiento debían trasladarse en busca de espectadores, el vestuario de los artistas era de su propiedad. Por tal motivo, una de las conquistas laborales del colectivo artístico durante el siglo XX consistió en que el vestuario fuese aportado por la producción del espectáculo (lo que también propicia los canjes por publicidad), aunque en contrapartida los artistas perdieran la propiedad del mismo. Actualmente, el aporte del propio vestuario en formas de producción autogestionadas constituye uno de los índices de la gratuidad y/o precariedad del trabajo artístico en las mismas.

La segunda implicancia del carácter exhibitorio de la actividad artística es, sin lugar a dudas, la competencia por la mirada del público. En efecto, la necesidad constante de obtener el favor de los espectadores se halla en la base de una serie de derivaciones que van desde la inestabilidad laboral crónica hasta el surgimiento de jerarquías internas (cuyo punto máximo es la figura del actor-empresario). También ante la mirada del público las instituciones de formación o los certificados de cualificación revelan su ineficacia al momento de acreditar la condición de artista de un sujeto, por lo que el favor de los espectadores se distribuye en función de lógicas específicas, en parte susceptibles de manipulación y en parte imponderables. Al respecto, Mariana Baranchuk (2016) afirma que la escisión entre una élite que goza del favor del público y la gran mayoría de sus colegas constituye una dificultad para lograr una organización colectiva de los artistas:

Por ejemplo, la Asociación Argentina de Actores –mutual, gremial, social– debe ser tolerante con los afiliados que declaran mensualmente al sindicato solo una pequeña parte de lo que realmente percibe, dado que esa parte es muy superior a lo que puede aportar un actor de teatro organizado en cooperativa en más de un año de actividad ininterrumpida. Más aún, el problema se agrava dado que existen actores y músicos que también son empresarios y contratan colegas, pero que en otras ocasiones son, a su vez, contratados como trabajadores por otros empresarios. (Baranchuk, 2016, p. 99)

Por último, si bien el artista y el espectador son las únicas instancias necesarias y suficientes para que un espectáculo tenga lugar, existen, no obstante, diversos agentes que median entre los artistas y la mirada del público, como el autor del texto dramático, el director, el dueño del espacio donde el encuentro entre artista y espectador tiene lugar, el empresario que organiza la actividad, el agente de prensa y los medios de comunicación que la difunden, el Estado que legisla, controla y/o fomenta, etc. Es de las relaciones que estas instancias establecen con los artistas y entre sí que surgen los diversos circuitos de producción y exhibición de las obras, los cuales analizaremos a continuación.

Modos y circuitos de producción en el teatro porteño

La Ciudad de Buenos Aires cuenta con tres circuitos de producción y exhibición de espectáculos, el comercial, oficial y alternativo u *off*, que deriva del teatro independiente histórico. Cada uno de estos circuitos tiene sus características propias, su historia y sus vínculos entre sí.

Rubens Bayardo (1990) denomina “modelo ideal” a la forma de producción propia del circuito comercial, organización tradicional

de la actividad por ser la de más larga data. Describe dicho modelo a partir del teatro de texto:

El productor compra los derechos de una obra, alquila un teatro, contrata a actores, bailarines, escenógrafos, iluminador, director, etc., pagándoles un sueldo y aportes sociales, costea los elementos necesarios para la puesta en escena, promociona el espectáculo y cumple con los requerimientos administrativos y legales. El empresario de paredes garantiza el buen estado y adecuado funcionamiento de la sala. Por su parte, los artistas llevan adelante la puesta en escena [...]. Concluida la obra, se la representa frente al público y la crítica, con lo que la “producción” se resarce de sus erogaciones y obtiene los beneficios de su inversión. (Bayardo, 1990, p. 28)

Desde la perspectiva de la relación capital-trabajo, la remuneración por la actividad escénica suele convenirse a través de un contrato temporal que fija un *cachet* por función o por cantidad de funciones, cuyos mínimos están fijados por categoría en el gremio correspondiente (Baranchuk, 2016). En el caso de las artes del espectáculo, esto se fija a partir del convenio colectivo celebrado oportunamente por la Asociación Argentina de Actores y la Asociación de Promotores Teatrales Argentinos (denominación que ostentaba la institución que nuclea a los empresarios teatrales en 1973, año de la firma del acuerdo).

Ahora bien, para la empresa productora la única forma de amortiguar los costos de la producción y obtener beneficio es que el espectáculo permanezca en cartel (es decir, que se brinden una cantidad de funciones tal que permita generar ganancias una vez que se recupere la inversión). Es por ello que los grandes espectáculos intentan emular un sistema de producción industrial reproduciendo un mismo prototipo en diversas ciudades del mundo y reduciendo la aleatoriedad de la demanda al extraer el mayor beneficio de un producto

que cuenta con el beneplácito del “público global”. Otra forma de reducir la aleatoriedad de la demanda es apelar a una figura reconocida por los espectadores, por lo que el empresario obtiene ganancias a partir de la utilización del capital simbólico aportado por el artista. Por tal motivo, es usual y comprensible que las primeras figuras suelen pactar un porcentaje de lo recaudado que se suma al *cachet* indicado por convenio. Sin embargo, la posibilidad de reproducción de un espectáculo en vivo es parcial, porque cada función es única e irrepetible. Esto representa un límite claro a la industrialización, a pesar de que un mismo espectador pueda ver varias funciones, ya sea porque el espectáculo es siempre diferente o por el deseo de cercanía con una figura, lo cual promueve la explotación de su apariencia física y su vida privada como forma de publicidad.

Por consiguiente, los tres componentes básicos de la producción comercial de espectáculos son el capital, la sala y el trabajo, categoría esta última que reúne a los artistas (autores, directores, coreógrafos, actores, bailarines) y a aquellos que desempeñan tareas no artísticas, como los técnicos, empleados administrativos, etc.

La instancia empresarial, en tanto dueña de los medios de producción, puede revestir dos categorías: empresario de sala y empresario de compañía o de producción (sin perjuicio de que ambos roles puedan ser ocupados por la misma persona o empresa).

El empresario de sala, conocido también como empresario “de paredes”, es quien posee una sala teatral y la alquila para la realización de espectáculos. Esto supone una serie de instalaciones conformes a la ley y la prestación de servicios como limpieza y boletería (Bayardo, 1990). Además, la sala puede poseer elementos adicionales como una ubicación geográfica favorable para la mayor circulación de personas o incluso un público asiduo o *habitué*, en cuyo caso constituirán un aporte al espectáculo que se incluye implícitamente en el precio del

alquiler. También puede existir el caso contrario: el de una sala que obtiene reconocimiento por parte del público y el campo cultural en su conjunto (crítica, medios, etc.) a partir de un espectáculo exitoso, lo cual le reporta beneficios publicitarios (y en el largo plazo, económicos), sin implicar que la sala tenga la obligación de reconocerle los mismos al espectáculo (situación que se registra en el circuito comercial, pero más aún en el alternativo). Por otra parte, dado que se alquila, la sala no tiene responsabilidad sobre las condiciones de trabajo de los artistas que en ella se desempeñan. Esto le cabe al empresario de compañía o de producción, que es quien aporta el capital, a través de gastos que pueden ser de orden material (alquiler de la sala, escenografía, vestuario, etc.) o inmaterial (derechos de autor, publicidad, etc.). Por último, existe también el empresario “de gira”, que si bien no produce directamente, asume los riesgos de alquilar la sala y de trasladar el espectáculo a cada provincia o localidad.

Desde 1918 los empresarios argentinos se hallan nucleados en la SADET (Sociedad Argentina de Empresarios Teatrales), posteriormente rebautizada Asociación de Promotores Teatrales Argentinos y en la actualidad denominada AADET (Asociación Argentina de Empresarios Teatrales). En 2012 la Asociación encargó la realización del libro *Los Productores* (Kogan, 2012), en el que se narran las memorias de la institución y se destaca el rol del empresario como aquel que hace posible el espectáculo, atendiendo para ello a muchas y diversas actividades y sectores simultáneamente (desde el estacionamiento de autos hasta la venta electrónica de entradas). A su vez, la publicación reconoce el altísimo nivel de informalidad que caracterizó a la actividad desde sus inicios: oficinas que funcionan en bares, pago a los trabajadores por día o por semana, productores “paracaidistas” que no conocen la actividad y que el propio medio expulsa, etc.

Por otra parte, a la par de su surgimiento, los medios de comunicación también fueron ocupando un lugar importante en la producción de espectáculos. En primer término, los medios gráficos fueron el espacio para la difusión y crítica de las obras, constituyéndose en el vehículo privilegiado para el reclamo estético y ético de los intelectuales respecto del rumbo de la escena nacional. En segundo término, con el surgimiento de la radio, el cine y, posteriormente, la televisión, los medios pasaron a ocupar el lugar más relevante en tanto fuente de trabajo y, por consiguiente, empleadores de artistas. Si bien desde un primer momento esto implicó conflictos y negociaciones por las condiciones laborales de los mismos, durante los últimos años se incorporó a la lucha el reconocimiento de los derechos de autor y derechos conexos, que les caben a los intérpretes de obras literarias y/o musicales. Por último, los medios también son un instrumento para la fabricación, el posicionamiento ante el público e incluso la inducción al fracaso de figuras artísticas, por lo que constituyen un agente de inusitado poder en las relaciones de producción, que influyen aun en otros ámbitos productivos, como el teatral.

El caso de los autores es singular, dado que no forman parte de la producción. Se concibe al autor como un sujeto que realiza un trabajo de carácter artístico en soledad y que es dueño del producto que genera y luego administra, postura que ha impedido su asimilación a la categoría de trabajador asalariado. El autor cobra por los derechos de su producto, permite o niega su utilización y vela por la no deformación del mismo (en este sentido, el director actúa como el representante del autor en la puesta en escena, en tanto se constituye como garante del sentido de la misma). Los autores son el sector vinculado con el espectáculo que posee la mayor legitimidad en el campo cultural y que a lo largo de la historia ha marcado mayormente el pulso de la actividad. En efecto, los autores son el primer antecedente en la

Argentina de un organismo de gestión colectiva de derechos de propiedad intelectual, la Sociedad Argentina de Autores (actual ARGENTORES) constituida en 1910. De este modo, la institución obtuvo el reconocimiento del diez por ciento de la recaudación para sus socios veinticuatro años antes de la sanción de la Ley 11.723 de Propiedad Intelectual, la cual apareció en el Boletín Oficial recién el 30 de septiembre de 1933 (Baranchuk, 2016).

Varios son los puntos a destacar con respecto al Estado (nacional, provincial o municipal) en tanto agente interviniente en la producción de espectáculos. En el caso de la Ciudad de Buenos Aires, el primer rol que el Estado desempeñó en la actividad teatral fue el de censor, velando fundamentalmente por el respeto al decoro escénico. El Estado interviene también como empleador de artistas a través de la escena oficial en tanto parte de una política cultural. En este caso, el surgimiento del circuito teatral oficial, tanto nacional como metropolitano, fue tardío y resultó heredero de los lineamientos trazados por el reclamo intelectual de una escena culta (que incluye el teatro de texto, la música académica y la danza clásica),⁷ desdeñando las expresiones populares (entre las que se incluyen el denominado género chico y, por supuesto, las variedades).

En tanto empleador de artistas, el Estado utiliza dos modalidades. En el caso de los elencos estables, los trabajadores mantienen con su empleador (nacional, provincial o municipal) una relación salarial de dependencia. Es lo que sucede con la orquesta y el cuerpo de bailarines del Teatro Colón, o lo que sucedía con el Teatro Municipal General San Martín hasta 1989. No obstante, la modalidad más ex-

⁷ Recién en 1933 se creó el Teatro Nacional de la Comedia, que debutaría tres años después en el Teatro Cervantes, y no será hasta 1944 que se inicie el viejo proyecto de una sala municipal, dando comienzo a la construcción de lo que sería el Teatro Municipal General San Martín, inaugurado recién en 1960.

tendida actualmente es la contratación directa de los artistas por parte de la sala oficial, a través de un contrato de locación de servicios que no genera relación de dependencia.

También el surgimiento de instituciones oficiales de formación para la actuación fue tardío.⁸ Los programas de enseñanza de estas instituciones se confeccionaron en clara oposición a la tradicional forma de adquirir el oficio actoral en el seno de compañías teatrales. Por lo demás, estas instituciones se restringieron al teatro de texto, no existiendo formación oficial para las variedades (recién a fines del siglo XX y principios del XXI se incorporarán algunas disciplinas circenses a las instituciones existentes).⁹ Cabe destacar además, que no existe relación entre la formación oficial para las artes y el mercado laboral, lo cual queda en evidencia en la ineficacia de los títulos y los certificados de cualificación al momento de postular para un trabajo, incluso en la escena estatal.¹⁰

⁸ Recién en 1925 se abre el Conservatorio Nacional de Música y Declamación, como desprendimiento de la Escuela de Arte Lírico y Escénico que funcionaba en el Teatro Colón. Habrá que esperar hasta 1957 para la creación de la Escuela Nacional de Arte Dramático “Antonio Cunill Cabanellas”, a su vez como desprendimiento del Conservatorio, y que en 1996 pasará a formar parte del IUNA (Instituto Universitario Nacional del Arte), actual UNA (Universidad Nacional de las Artes). Por su parte, la creación de la Escuela Municipal de Arte Dramático (actual Escuela Metropolitana de Arte Dramático) deberá esperar hasta 1965. Surgida como parte del Instituto Lavardén, la misma alcanza su autonomía en 1974.

⁹ Algo similar sucede con la danza, tal como lo plantea Eugenia Cadús en AAVV, 2018.

¹⁰ Con respecto a los certificados de cualificación, uno de los ejemplos más significativos es el de los locutores. Según Baranchuk (2016) los locutores han esgrimido su identidad laboral mucho más fácil y rápidamente (asumiendo su posicionamiento frente a la empresa emisora contratante), con una temprana institucionalización de su organización gremial y sólidos lazos con el Estado PÁGINA. Asimismo, la SAL (Sociedad Argentina de Locutores) ha logrado regular la actividad a partir de una férrea centralización del título habilitante, mediante el Régimen de Habilitación de Locutores. Aunque la autora remarca que la exigencia de habilitación previa para desempeñarse como

En cuanto a la legislación de protección y fomento a la actividad, la intervención del Estado demoró en aparecer y fue singularmente débil en comparación con la realizada en otras áreas de las artes y la cultura (fundamentalmente las letras y las denominadas “bellas artes”), y su injerencia fue casi nula en materia laboral.¹¹ Conforme el avance de formas de entretenimiento masivas, los sectores de la producción teatral comercial afectados económicamente serán los promotores de las leyes de protección aún vigentes, basadas en la exención impositiva y en la preservación de los espacios teatrales. Subyace en estos argumentos la idea de una actividad artística siempre en peligro, que por consiguiente necesita de la eximición no solo de obligaciones impositivas, sino también de cargas patronales, lo cual afecta directamente las condiciones laborales y la posibilidad de previsión social de los artistas. Estas ideas refuerzan y a la vez son el resultado de la aceptación, sin cuestionamientos, de la precariedad laboral y la informalidad como aparente principio constitutivo del mundo del arte y de la cultura. Tanto para refrendarlos como para rebatirlos, estos argumentos necesitarían ser confrontados con indicadores oficiales acerca de los recursos económicos generados por la actividad, los cuales son hasta el momento insuficientes.

La exención de impuestos a la actividad teatral surge de la conjetura de que la misma garantizará la concreción de proyectos y, por consiguiente, la generación de empleo en el sector. Esto constituyó una reivindicación que los empresarios esgrimieron durante décadas tanto a nivel municipal como nacional, hasta que finalmente se aplicó mediante los Decretos Ley 1251/58 y 6066/58, dictados durante el gobierno de facto de Pedro Eugenio Aramburu y refrendados luego por

locutor se halla en dirección opuesta a los estándares internacionales en materia de libertad de expresión.

¹¹ Para profundizar, ver Mauro, 2018.

la Ley 14467 durante el gobierno de Arturo Frondizi.¹² También durante el gobierno de este último se sancionó la Ley 14800/59, que obliga a la construcción de una nueva sala de similares características en el solar donde se hubiera demolido un teatro. Si bien el campo cultural percibe esta reglamentación como positiva, el reconocido empresario Carlos Rottemberg (quien fuera Presidente de la AADET durante diez años hasta 2015) afirma que la misma impide a los propietarios el libre uso de su inmueble para otros fines, lo cual constituye una clara restricción al dominio privado. Por consiguiente, estima que la exención impositiva oficia como una especie de contraprestación para evitarle al Estado recibir una catarata de juicios por expropiación inversa de las salas privadas repentinamente afectadas (Rottemberg, 2017).

Por último, el 18 de noviembre de 2015 (durante la presidencia de Cristina Fernández de Kirchner) fue promulgada la Ley 27203/15 del Régimen Laboral y Previsional del Actor/Intérprete, más conocida como Ley del Actor, cuyo anteproyecto fuera elaborado por equipos técnicos del Ministerio de Trabajo, Empleo y Seguridad Social, el Ministerio de Cultura, el Ministerio de Desarrollo Social, la ANSES (Administración Nacional de la Seguridad Social) y la AFIP (Administración Federal de Ingresos Públicos), que trabajaron conjuntamente desde 2005 a partir de una iniciativa de la Asociación Argentina de Actores. El objetivo de la Ley es establecer un marco legal de características especiales para la actividad actoral en todas sus ramas, con el fin de que los artistas tengan los mismos derechos que el resto de los trabajadores. De este modo, la Ley atiende a la hetero-

¹² La Ley 14467 extiende la vigencia de todo el paquete de decretos ley dictados entre el 23 de septiembre de 1955 y el 30 de abril de 1958, excepto aquellos que hayan sido expresamente indicados como derogados.

geneidad en la prestación del servicio del artista, que generalmente es discontinuo y para una pluralidad de empleadores, lo que provoca la intermitencia en el empleo y la aleatoriedad en los ingresos. La nueva reglamentación se basa en la ratificación de la condición de trabajadores en relación de dependencia de actores e intérpretes, y en la cobertura previsional, a través de un cómputo diferencial en el que ciento veinte jornadas de trabajo, continuas o discontinuas, se consideran como un año de servicios con aportes. Lo que la Ley propiciaría, por ende, es la contratación en regla con aportes por parte del empleado y del empleador.

Si bien la sanción de la Ley fue esgrimida como un triunfo, fundamentalmente por parte del gremio actoral, en las declaraciones de algunas figuras con desempeño en el ámbito comercial y en los medios se evidenció en qué medida la informalidad en el sector es vivenciada como la norma. En efecto, la obligación de realizar aportes previsionales se interpretaba como una merma en los salarios. Luego de la asunción de la Alianza Cambiemos al mando del Ejecutivo, el 26 de abril de 2016, se reglamentaron solo siete de los diecinueve artículos de la Ley mediante el decreto presidencial 616/16.

Para caracterizar el comportamiento de las agrupaciones gremiales debemos remitirnos a la Asociación Argentina de Actores, dado que este sindicato es el único del sector que se ha mantenido en actividad de manera ininterrumpida desde 1919, asumiendo la representación de los actores teatrales, cinematográficos y televisivos, pero muchas veces también la de bailarines y artistas de variedades. La AAA no posee solo un carácter sindical, sino también mutual, brindando asistencia médica a sus afiliados. Desde 1991, la misma se formalizó a través de la constitución de la OSA (Obra Social de Actores), mediante la gestión de aportes diferenciados por parte de un directorio propio (Bayardo, 1997).

Habiéndose constituido en 1919 con 118 socios, para 1992 la AAA contaba con 4.967 afiliados. En el 2000 se registran 5119 afiliados, cifra que con la crisis de 2001 baja a 3769 para escalar a 5235 en 2006.¹³ Si bien inicialmente el afiliado no perdía su condición de tal, en la actualidad el reglamento exige una cantidad de aportes para mantenerla.¹⁴ Es común que se registren altos niveles de desocupación entre los afiliados, tal como el que Bayardo (1997) señala para 1997, que ascendía a un 86 %.

Según señala Baranchuk (2016), mientras que a lo largo del siglo XX los sindicatos de todo el mundo tendieron a abandonar la antigua organización sindical por oficio para generalizar el sindicato por rama de actividad, los actores hicieron el movimiento inverso (p.105). En lugar de ir del gremio de oficio a la representación por rama, su fortaleza radicó en ir de la rama al oficio, acentuando las características artesanales de su profesión por sobre las industriales. La AAA ha orientado sus esfuerzos hacia la defensa de las condiciones laborales bajo contratación empresarial, por lo que ha tendido a restringir la condición de trabajador solamente a aquellos artistas que se desempeñan en una relación de dependencia inobjetable. Por consiguiente, ha optado por brindar una representación solo de tipo nominal a los afiliados que trabajan en el ámbito autogestivo,¹⁵ sector en el que se desempeña el mayor número de artistas porteños. De este

¹³ Consignado en Baranchuk: 2016, p.108. Fuente: Ministerio de Trabajo.

¹⁴ Los trabajadores con hasta dos años de afiliación deben realizar cuatro aportes por año; de tres a diez años de afiliación, dos aportes por año; de once a treinta años, un solo aporte por año. Aquel afiliado que deba más de seis cuotas podrá ser dado de baja (cfr. Página web Asociación Argentina de Actores <https://actores.org.ar/requisitos-afiliaci%C3%B3n>, consultado en julio 2020).

¹⁵ Dicha representación incluye la posibilidad nada desdeñable de proveer de una obra social.

modo, la Asociación Argentina de Actores cuenta con diversos convenios colectivos por rama de actividad firmados con empresarios, la mayoría de los cuales datan de la década del 70.¹⁶

Por otra parte, el perfil del gremio ha estado marcado por la actuación tradicional, es decir, la interpretación de un texto dramático o guion televisivo, cinematográfico o publicitario. Esto se vislumbra claramente en el Convenio Colectivo de Trabajo de Teatro, organizado en función del teatro de texto, a partir del cual se estipulan condiciones de trabajo, roles, escalafones, sueldos, aportes sindicales, etc. La idea que subyace, por tanto, es la de que el proceso de ensayos y el propio acontecimiento escénico, o sea, los ámbitos fundamentales de intervención actoral, no van a modificar en nada al espectáculo, por lo que los contratos estipulados desde el inicio del proyecto van a resultar adecuados al resultado final. Esto es de difícil aplicación en el teatro en general, pero en particular en el circuito alternativo, cuyas pautas estéticas y organizativas difieren ostensiblemente de este modelo.

En el caso de los bailarines, y a pesar de los esfuerzos desarrollados durante los últimos diez años por diversos colectivos, aún no han logrado formalizar un sindicato propio, siendo representados indistintamente a lo largo de las décadas por la AAA, por la Unión Argentina de Artistas de Variedades, por el SADEM (Sindicato Argentino de Músicos) y por los gremios de empleados estatales nacionales o municipales, en el caso de los integrantes de cuerpos de baile estables. Cabe destacar que esto no contempla aspectos específicos de su actividad, como, por ejemplo, la necesidad de jubilación anticipada, de horas extras para calentamiento corporal, de condiciones que debe

¹⁶ Mientras el Convenio Colectivo de Teatro data de 1973, el de Televisión y Cine es de 1975. El de Publicidad, en cambio, es de 1990.

reunir el espacio de trabajo para evitar lesiones, del tratamiento de las mismas cuando se producen, etc.

El conflicto entre sindicatos por la representación de los bailarines se suscitó muy tempranamente, cuando la Unión Argentina de Artistas de Variedades obtuvo su personería jurídica en 1953. En 1973 la AAA incluye a los bailarines en el convenio colectivo de teatro. Dos años después, el convenio colectivo de la UADAV incorpora a bailarines y a coreógrafos. Pero en 1995 la UADAV quiebra, y la AAA asume la representación de los bailarines (excepto aquellos con desempeño en casas de tango, que quedan bajo la órbita del SADEM). El conflicto resurge en 2012 cuando la UADAV logra levantar la quiebra (Souza, 2015). En el 2014 el Ministerio de Trabajo accede a un pedido de la UADAV para realizar paritarias y homologar una escala salarial para los trabajadores de la danza, aunque la AAA considera que esto no implica el reconocimiento de Variedades como el único representante de dicho colectivo, ni que los bailarines debían regirse solo por ese sindicato. La batalla adquiere notoriedad cuando la productora Diwan-Fucci decide encuadrar a los bailarines del espectáculo *Stravaganza* en la UADAV y se mantiene hasta la actualidad.

Además de las dificultades suscitadas por la inexistencia de un sindicato propio, el caso de los bailarines pone en evidencia las jerarquías internas que operan entre los propios artistas en función del circuito y el espacio en el que se desempeñan, pasando por alto la correspondencia de la tarea específica que realizan. Consultada por el conflicto AAA-UADAV, la Secretaria Gremial de Actores sostiene que:

En un primer momento se entendió que Variedades representaba a los bailarines de los circos, las casas de tango y los varieté. Actores, en cambio, abarcaba a los bailarines de las comedias musicales y los espectáculos teatrales con bailarines. En el caso de los bailarines de

revista, eran un constante motivo de disputa. (A. Rincón en Souza, 2015, p. 1)

De este modo, es un curioso entramado construido en base al género de la obra, al espacio y al circuito de exhibición el que determina la categoría del artista: el bailarín “de teatro” se acercaría más a un actor que el bailarín que se desempeña en un local de tango o en un circo. Algo similar sucede con los dobles y los extras, quienes no están representados por la AAA, sino por el SUTEP (Sindicato Único de Trabajadores del Espectáculo Público y Afines de la República Argentina).

Por otra parte, el surgimiento de los distintos medios de comunicación fue complejizando el trabajo de los sindicatos, que buscaron extender su jurisdicción a los mismos. Mariana Baranchuk (2016) señala que la OIT promueve la compensación de las deficiencias en las condiciones de empleo de los artistas a través de derechos de propiedad intelectual. En la Argentina operan cinco sociedades de gestión de derechos de autor o de derechos conexos (tanto patrimoniales como morales): ARGENTORES, SADAIC (Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música), AADI-CAPIF (Asociación Argentina de Intérpretes y Cámara Argentina de Productores de Fonogramas y Videogramas), DAC (Directores Argentinos Cinematográficos) y SAGAI (Sociedad Argentina de Gestión de Actores Intérpretes), que funciona desde 2006. Como ya mencionamos, ARGENTORES es la sociedad de gestión más antigua. No obstante, si bien desarrolla una extendida función mutual hacia sus afiliados, no controla las condiciones de trabajo de los autores y guionistas en relación de dependencia, dado que no se trata de un sindicato.

En lo que respecta a la SAGAI, se trata de una sociedad civil sin fines de lucro cuya función es representar, recaudar y distribuir los

derechos de propiedad intelectual de actores, bailarines y dobladores argentinos y extranjeros en el territorio nacional por la explotación, utilización, puesta a disposición interactiva o comunicación al público, en cualquier forma, de sus interpretaciones fijadas en grabaciones u otros soportes audiovisuales (Baranchuk, 2016). La Sociedad es el resultado de una lucha que el sector venía llevando adelante desde la década del 90, cuando comenzaron a exportarse ficciones televisivas. Si bien la conformación de la SAGAI fue fuertemente resistida por los grandes conglomerados mediáticos,¹⁷ la existencia de la misma implica la posibilidad para muchos artistas de obtener un medio de subsistencia cuando no tienen trabajo, cuando están retirados o cuando su figura sigue generando plusvalía.¹⁸

Las bases del circuito alternativo: la reglamentación de “sociedades accidentales de trabajo” y la Ley de Teatro

Hemos reservado para su tratamiento especial dos regulaciones que consideramos complementarias: la Reglamentación Laboral para Sociedades Accidentales de Trabajo de la Asociación Argentina de Actores y la Ley 24.800 de 1997, más conocida como Ley de Teatro. Es de la combinación de ambas disposiciones que surge y se fortalece el

¹⁷ Tales conglomerados interpusieron una demanda por monopolio que luego fue desestimada por la justicia. En efecto, “El monopolio en la gestión de derechos no puede compararse con un monopolio empresario, ya que es imposible que cada autor se represente a sí mismo o que el usuario sepa en qué sociedad está registrada cada obra” (Baranchuk, 2016, p. 184).

¹⁸ Baranchuk (2016) sostiene que, además, la defensa de los derechos de los intérpretes reporta beneficios adicionales para el conjunto de la sociedad, dado que evita la destrucción de archivos y la consecuente pérdida para el acervo cultural del país (lo cual sucedió con gran parte de la ficción televisiva argentina).

tercer circuito de producción y circulación de espectáculos vigente en la actualidad, el alternativo, que emplea al mayor número de artistas, cuando menos en la Ciudad de Buenos Aires.

La producción teatral autogestionada surge legalmente en 1968, cuando la Asociación Argentina de Actores decide formalizar una modalidad que se venía desarrollando de hecho desde el surgimiento del movimiento de teatro independiente en 1930.¹⁹ En efecto, con la Reglamentación Laboral para Sociedades Accidentales de Trabajo, las autodenominadas “cooperativas teatrales” fueron incorporadas al régimen laboral vigente como sociedades transitorias.²⁰ El régimen laboral de dichas sociedades se encuadra en los principios del derecho del trabajo, la ley 14.250 de Convenciones Colectivas de Trabajo y las Convenciones Colectivas de Trabajo (CCT) en vigencia (Bayardo, 1990). La sociedad debe registrarse como tal en la AAA y designar un delegado que será el responsable de vincular al grupo con el gremio y con la sala.

Los Fundamentos de la Reglamentación sostienen que:

El presente régimen laboral constituye una experiencia normativa de fundamental importancia para el futuro de la profesión teatral y la consolidación del sistema de producción de espectáculos que consideramos como el más deseable, en beneficio artístico del teatro, de las relaciones de los profesionales entre sí y de los intereses del mismo. La Asociación Argentina de Actores intenta reglamentar una actividad que, de hecho, ha significado un aumento notable de las fuentes de trabajo y de oportunidades para actores y técnicos al mismo tiempo que una clara independencia de criterios que ha significado un aporte esencial para la calidad de los repertorios y de las

¹⁹ Para profundizar en las características y la historia del movimiento de teatro independiente, ver Mauro, 2017 y 2018.

²⁰ Para problematizar el carácter cooperativo de estas experiencias, ver Mauro, 2018.

realizaciones [...]. Pero [la AAA] también considera que es su obligación ineludible, como ente gremial y social, vigilar que ningún sistema existente o por existir, haga retroceder o permita transgredir cualquier tipo de conquista lograda a través del tiempo y la lucha de todos los actores. Por ese motivo, el presente régimen establece, en cuanto a los derechos de los integrantes de las sociedades accidentales de trabajo, un paralelismo riguroso con los derechos que el convenio colectivo de trabajo de teatro en vigencia, ampara y obliga a respetar. De ahí que, a medida que las conquistas avancen en futuros convenios, avanzará también el espíritu de protección de derechos del presente reglamento. (Citado en Bayardo, 1990, pp. 36-37).²¹

Acordamos con el análisis realizado por Rubens Bayardo (1990) cuando sostiene que habiendo sido el fracaso económico un factor determinante para la disolución del movimiento de teatro independiente, no queda claro cómo podría atribuírse a las cooperativas “un aumento notable de las fuentes de trabajo y de oportunidades para actores y técnicos” (p. 36), al tiempo que tampoco resulta sostenible la plena independencia de los actores respecto del Estado y de los empresarios. En el mismo sentido, consideramos que la caracterización de las sociedades accidentales de trabajo como el sistema de producción “más deseable” indica una clara tensión entre reclamos de carácter ético-estéticos y la generación de recursos económicos para la manutención de los artistas.

Las cooperativas de teatro serían entonces sociedades transitorias, constituidas para un solo proyecto teatral. Las mismas funcionarían con capitales provistos por empresarios y en salas alquiladas, mientras que los integrantes de las cooperativas aportarían su trabajo, aceptando ser remunerados en proporción a los rendimientos del es-

²¹ La Reglamentación no se encuentra disponible para la consulta actualmente, ni online ni en papel.

pectáculo y renunciando, así, a la relación de dependencia. La idea original era que los miembros de la cooperativa fueran socios de la AAA con poder de decisión y veto para incorporar a otros integrantes no asociados, aunque se prohibía expresamente que los inversores capitalistas formaran parte de la sociedad.

Supuestamente, el sistema le garantizaría al trabajador los mismos derechos que le aseguraba el convenio colectivo de trabajo de teatro, a través de la modalidad de puntaje libre. De acuerdo con dicha modalidad, los miembros de la sociedad cobrarían el sueldo mínimo y luego se repartirían el excedente según un sistema de puntos consensuado. Pero existía también otra modalidad, la de puntaje proporcional, en la que no se fijaría sueldo mínimo y todos cobrarían por puntaje, cuyo máximo nunca podría superar el triple del mínimo (sistema conocido como 3 a 1). Mientras las sociedades de puntaje libre deberían contemplar sueldo mínimo, aguinaldo, pago de ensayos, etc.; las de puntaje proporcional dejaban abierto un espacio de desprotección a los trabajadores (Bayardo, 1990, p. 38). No obstante, esta fue la única modalidad que llegó a implementarse, dado que nunca hubo inversores de capital para el teatro cooperativo. Por consiguiente, las cooperativas de puntaje libre desaparecieron y las sociedades debieron abocarse a autoproducir sus espectáculos, aportando módicos capitales además de trabajo. En los hechos, entonces, de los gastos consignados anteriormente (de producción, de alquiler, de sala y de salarios), la sociedad accidental de trabajo exime del pago de sueldos a sus propios integrantes. Así, “siguiendo un modelo empresarial pero contraponiéndose al asalariamiento, las cooperativas estaban inicialmente destinadas a ser empresas *sui generis*” (Bayardo, 1990, p. 28).

En 1997 se sanciona la Ley N° 24.800 (Ley de Teatro), merced a la cual se creó el Instituto Nacional de Teatro con filiales en todo el país

y un sistema de fomento a la producción mediante subsidios a salas pequeñas y a proyectos gestionados por estas sociedades accidentales de trabajo (cabe destacar que el teatro porteño cuenta, además, con los subsidios otorgados por PROTEATRO, organismo creado en 1999 por la Ley N° 156 del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires). Habiéndonos ya extendido en el análisis del circuito alternativo generado a partir de la aplicación de esta legislación,²² señalemos aquí que la concepción de la que parte esta legislación es la de brindar apoyo a proyectos teatrales que ofrezcan una o dos funciones semanales para pocos espectadores, y en los que la experimentación estética prevalezca por sobre el afán de lucro, cualidad que sería garantizada por el trabajo asociativo de los propios creadores, entendiendo como parte de los mismos a los actores y al director (en efecto, el dramaturgo no suele formar parte de la cooperativa teatral percibiendo el 10% de la recaudación a través de ARGENTORES). Cabe destacar que tanto la solicitud del subsidio como el registro de la Sociedad Accidental de Trabajo en la AAA están atados al alquiler de una sala por una cantidad fija de funciones. Esto implica que una cooperativa no puede estar registrada si aún no consiguió un espacio donde presentarse y/o no formalizó un contrato con una sala. Por consiguiente, los grupos que ensayan un proyecto durante un tiempo prolongado (lo cual es usual en el circuito alternativo) carecen de entidad alguna para el gremio y para el Estado.

En estrecha vinculación con lo antedicho, es necesario señalar que no existen indicadores ni oficiales ni privados (sindicales, empresariales, etc.) que midan el impacto de la aplicación de esta legislación. No obstante, debemos destacar el trabajo de Alejandro Rozenholc (2015), que para el período 2002-2010 establece un prome-

²² Ver Mauro, 2017.

dio de setecientos ocho cooperativas registradas por año en la AAA (a razón de cincuenta y nueve por mes), de las cuales resultaron subsidiadas entre el 9,6 % en el caso del INT y el 31,5 % en el caso de PRO-TEATRO.²³ Si tenemos en cuenta que para 1990, Bayardo consigna la inscripción de seicientos sociedades accidentales por año (a razón de cincuenta por mes), observaremos que, más allá de la significación que el sistema de subsidios alcanza en el imaginario del sector, el impacto real del mismo fue modesto.

Ahora bien, en cuanto a las salas, el porcentaje de subsidios respecto de los espacios registrados es considerablemente mayor, alcanzando el 54 %. Según el citado estudio, de las ciento veinticinco salas registradas entre 2000-2010, el INT otorgó subsidios a seiscientos setenta y siete (a razón de sesenta y siete por año), mientras que PRO-TEATRO lo hizo a seiscientos ochenta y ocho (a razón de sesenta y ocho anuales). Esto no solo supone un porcentaje mayor respecto de los subsidios otorgados a proyectos teatrales en cooperativa, sino el apoyo múltiple y reiterado a los espacios. En otros términos, ello implica que el sistema de subsidios está mayormente orientado al fomento de la apertura y funcionamiento de espacios del circuito teatral alternativo, que al fomento de la producción de espectáculos. De hecho, si tenemos en cuenta que para 1990, Rubens Bayardo consigna sesenta salas en el *off* Corrientes, el propósito de la legislación se ha cumplido, dado que la cantidad de espacios se duplicó. Aunque cabe aclarar que es necesario contar con indicadores adecuados y mayor cantidad de estudios cuantitativos para profundizar este análisis, los datos disponibles arrojan un resultado significativo acerca del verdadero espíritu de la Ley.

²³ Los subsidios del FNA se ubican en una posición similar a la del INT, con un 12,6%.

Por otra parte, la horizontalidad esgrimida por el circuito alternativo no ha logrado evitar el surgimiento de jerarquías al interior de la actividad. En efecto, en un sistema de producción artística que se pretende y se enuncia como igualitario entre sus integrantes, generación y apropiación de recursos se hallan en particular tensión. Esto se debe en cierta medida a que, tal como lo señala Bayardo, los miembros de una sociedad accidental de trabajo aportan cosas muy diferentes y de difícil evaluación – como ejemplo, plantea el caso hipotético de alguien que por relaciones personales consigue un descuento en telas para confeccionar el vestuario (p.32). De este modo, resulta problemático determinar y adjudicarle valor económico a lo que cada integrante aportó a la cooperativa. Pero si esto ya es complejo en el caso del valor material de estos aportes, es imposible en lo que respecta al capital simbólico que se genera y al modo incierto en que se produce su apropiación por parte de los sujetos que intervienen en el hecho artístico. En efecto, la apropiación de este capital simbólico no necesariamente se produce en función de lo que cada uno aportó para la producción, ya sea en términos materiales o incluso artísticos, sino que también puede realizarse en función del posicionamiento en el enunciado final (por ejemplo, el actor que más se destaque en la puesta en escena) o del rol jerárquico superior que ya se posee de antemano.

Lo anteriormente expuesto queda explícitamente manifiesto, por ejemplo, en la atribución de autoría de los proyectos a dramaturgos y directores. Efectivamente, en el caso del teatro alternativo, las figuras del dramaturgo y del director son las que concentran la toma de decisiones (determinar el principio y el fin de un proyecto, así como las directrices estéticas que establecerán la utilización de los recursos) y al mismo tiempo son quienes retienen el mayor capital simbó-

lico en su persona, aunque el mismo se haya generado como resultado de una creación colectiva.²⁴

Esta apropiación de capital simbólico también influencia el ámbito de la enseñanza, complemento ocupacional y muchas veces principal fuente de ingresos de los artistas. En cierto sentido (y en ciertos circuitos) el nombre propio que el artista logre construir constituye un capital simbólico de cara a un posible alumnado, mercado de alta disponibilidad en la Ciudad de Buenos Aires, aunque muy vulnerable a los vaivenes económicos y estacionales. En relación con ello, cabe destacar que la enseñanza no institucional de la actuación, la dirección y otras disciplinas teatrales y artísticas constituye un campo laboral de absoluta informalidad y que cuenta aún con menos datos estadísticos o indicadores que la producción teatral alternativa.

Lo expuesto hasta aquí nos conduce a reflexionar acerca del extendido paradigma de las industrias creativas como espacios de producción flexibles, en el que las nociones de libertad y autonomía juegan un rol fundamental para la “precarización de sí” (Lorey, 2006) de los trabajadores. Como ya mencionamos, el modelo de las “industrias creativas” parte de la aplicación de parámetros económicos a la producción, distribución y consumo de bienes y servicios culturales. Estas ideas, en sí mismas no cuestionables, han decantado en un modelo que irradia a otras áreas del trabajo como forma de flexibilización laboral a partir de la organización “por proyecto”, en el que se externalizan partes del proceso productivo. En esta organización, los recursos humanos son congregados temporalmente para una única producción y luego dispersados cuando esta termina (Bulloni, 2009).

²⁴ En algunos casos perciben un porcentaje de la recaudación antes e independientemente de que la cooperativa obtenga ganancias para repartir entre sus miembros, tal como ocurre con el autor del texto dramático o de la adaptación, que en el teatro alternativo muchas veces es el propio director.

El trabajador se convirtió entonces en el último eslabón de una red incierta de “subcontratación en cascada” (Cabrera, 2014). Por consiguiente, la precarización laboral, la función polivalente, la tercerización y los contratos de tiempo parcial o acotado, que constituyeron de hecho la manera habitual en que se organizó el trabajo artístico, cultural y en los medios de comunicación (Baranchuk, 2016), pasaron a conformar un paradigma explícito y aplicable a otras áreas de la producción y del trabajo, que se esgrime como modelo deseable.

Noelia Cabrera (2014) plantea como pilares de este sistema los arreglos informales entre los propios trabajadores y la extrema importancia de los contactos personales. Se trata de una red permanente de contactos sociales gestados a través de repetidas colaboraciones, que ofrece los recursos clave de experiencia, reputación y legitimación. En el seno de una organización flexible y transitoria de la producción y el trabajo, estas cadenas de cooperación repetida permanecen, posibilitando así a los empresarios disponer de una mano de obra altamente calificada y confiable, por lo que constituye una muestra del rol disciplinador del mercado sobre la fuerza de trabajo. La autora sostiene que pertenecer a estas redes de contacto tiene un costo y una normativa tácita que limita las acciones de sus miembros a riesgo de ser excluidos de sus beneficios. Por consiguiente, las redes son asimétricas, en función de las dependencias que se generan entre aquellos capaces de reclutar y aquellos que desean ser reclutados.

Estas redes administran implícitamente y autorregulan varios aspectos de la actividad artística. En primer término, operan en el acceso al sector, apelando a las relaciones personales como modo de reducir la incertidumbre sobre la cualificación profesional. Pero también continúan influyendo en la continuidad y movilidad, ya sea intrasectorial (por ejemplo, en los ascensos de categoría) o intersectorial

(en el pasaje entre medios y circuitos). Consideramos que de este modo las relaciones interpersonales mitigan la ausencia de un *cursus honorum* claro y explícito al cual recurrir. En segundo término, estas relaciones informales actúan como mecanismos de regulación social y disciplinamiento que, además de evitar conflictos, ponen límites a los reclamos sindicales. En este sentido, sostenemos que más allá de lo que se difunde en los medios como forma de publicidad (peleas entre artistas con el fin de promocionar espectáculos y/o promover figuras), existe un fuerte disciplinamiento interno en pos de generar confianza en un medio que es reducido y en el que los contactos se vuelven recurrentes. Por último, este modo de organización de la producción flexible y precaria, con un fuerte peso del autodisciplinamiento grupal y en el que los roles de productor y trabajador se confunden, pone de manifiesto un proceso que se ha dado en llamar “precarización autodeterminada” o “precarización de sí”.

Isabell Lorey (2006) plantea que las ideas de autonomía y libertad están constitutivamente conectadas con los modelos hegemónicos de subjetivación de las sociedades capitalistas occidentales que tienden a una precarización que los trabajadores de la cultura se autoimponen:

Lo que nos concierne aquí no es la manera en que las personas en general se ven forzadas a la precarización, sino el hecho de que algunas afirman que, en tanto trabajadoras y trabajadores culturales, han elegido libremente unas condiciones precarias de vida y trabajo. (Lorey, 2006, p. 12)

Se privilegia el modelo del “empresario de sí” como modo de subjetivación burguesa moderna, imperceptiblemente hegemónica y normalizadora, con capacidad para bloquear comportamientos resistentes. Este tipo de relaciones de poder no resultan fáciles de percibir, justamente porque vienen de la mano de decisiones propias y libres

y, podemos agregar según lo expuesto más arriba, de la pertenencia a un grupo altamente disciplinado que paradójicamente sanciona a la autonomía como positiva. Merced a este modelo, los trabajadores culturales se orientan de forma persistente a diferenciarse de las condiciones de trabajo normales y a distanciarse de las coacciones, medidas disciplinarias y controles que a estas se asociaban. Se opta por decidir por sí mismo en qué trabajar y con quién, por elegir formas precarias de trabajo y vida en tanto permitirían una mayor libertad y autonomía, precisamente a partir de la organización del tiempo propio y, fundamentalmente, de la autodeterminación:

Por lo general, la aceptación consciente y voluntaria de condiciones de trabajo precarias venía a ser una expresión del deseo de vivir la separación moderna y patriarcal entre reproducción y trabajo asalariado de una manera diferente a la que permitía la situación de trabajo normal. Sin embargo, son precisamente estas condiciones de vida y trabajo alternativas las que se han convertido, de forma creciente, en las más útiles en términos económicos, puesto que favorecen la flexibilidad que exige el mercado de trabajo. (Ibíd., p. 11)

En este tipo de tareas, el tiempo de trabajo y el tiempo libre no tienen fronteras definidas, el trabajo y el ocio ya no se pueden separar. Los trabajadores culturales invierten el tiempo de trabajo no remunerado en acumular una gran cantidad de saber por el que no se les paga, pero que de forma natural se les exige. Esto no viene impuesto desde fuera, sino que se halla conectado tanto con el deseo como con la adaptación.

Consideraciones finales

Hemos abordado algunos aspectos de las condiciones laborales registradas en los diversos circuitos teatrales (comercial, oficial y alternativo) y en los medios de comunicación, entendiendo que, lejos de ser compartimentos estancos, constituyen un entramado que promueve y se beneficia de la extracción de plusvalía y capital simbólico producido por artistas que circulan fluidamente (o pretenden hacerlo) entre estos espacios con la esperanza de mejorar su situación laboral.

Por todo lo expuesto, consideramos que si la precariedad del trabajo se ha vuelto un elemento estratégico de soporte de fenómenos sociales globales, al punto de convertirse en una característica hegemónica del “nuevo mundo del trabajo” en el siglo XXI, una de las fuentes en las que dicha tendencia ha abrevado es sin duda el trabajo creativo. En efecto, diversos aspectos propios de estas condiciones de precariedad en las que se ejercen las actividades artísticas y culturales desde larga data son extrapolados actualmente a otros ámbitos de desempeño laboral, lo cual puede observarse en fenómenos como la autoprecarización, la contratación de trabajadores por proyecto, la informalidad y flexibilidad aparentemente inherentes al trabajo creativo (dimensión que intenta imponerse como dinamizadora de todo tipo de trabajo y cuya implementación recaería en la iniciativa de los propios trabajadores), el peso de las relaciones personales en los procesos de reclutamiento, selección y pertenencia a redes laborales (con el consiguiente autodisciplinamiento que esto promueve), etc.

Así, las condiciones de vida de sujetos considerados durante siglos marginales en la cultura occidental (como los actores, bailarines, artistas de variedades y trabajadores del espectáculo en general) se con-

vierten en el paradigma de formas de adaptación supuestamente exitosas en el capitalismo actual. Por tal motivo, afirmamos que el estudio de las condiciones de producción en las artes y la cultura puede aportar herramientas conceptuales para comprender las características que adopta el desempeño laboral no solo en dicho campo, sino también en el mundo del trabajo en general.

Referencias

Asociación Argentina de Actores (2020). www.actores.org.ar. el 23 de julio de 2020.

Baranchuk, M. (2016). *Los trabajadores de los medios y sus organizaciones*. Buenos Aires: Patria Grande.

Bayardo, R. (1990). "Economía de la escena. Las cooperativas de teatro". *Cuadernos de Teatro*, 8, 27-34

Bayardo, R. (1990). "La tradición teatral independiente y las tensiones del asalariamiento". *Cuadernos de Teatro*, 8, 35-40

Bayardo, R. (1997). *El teatro "off corrientes": ¿una alternativa estético-cultural?*, Tesis de Doctorado. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires.

Bulloni Yaquinta, M. (2009). Flexibilización laboral y mecanismos informales de regulación de los mercados de trabajo. Un estudio en la producción cinematográfica argentina. *Trabajo y Sociedad. Indagaciones sobre el trabajo, la cultura y las prácticas políticas en sociedades segmentadas*, 12, 1-15.

Cabrera, N. (2014). Regulación del trabajo en mercados laborales transitorios. Reflexiones en torno a las relaciones interpersonales en la pro-

ducción de cine publicitario argentino. *Actas VIII Jornadas de Sociología de la UNLP*. Disponible en <http://www.jornadassociologia.fahce.unlp.edu.ar>

Kogan, G., Ulanovsky, C., Pelayes, S. y López, M. (2012). *Los Productores. Historias de los empresarios teatrales argentinos de todos los tiempos*. Buenos Aires: AADET.

Lorey, I. (2006). Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y productoras culturales. *EIPCP*. Disponible en <http://www.eipcp.net/transversal/1106/lorey/es>.

Mauro, K. (2014). Elementos para un análisis teórico de la actuación. Los conceptos de Yo Actor, Técnica de Actuación y Metodología Específica. *Telondefondo*, 19, 1-20.

Mauro, K. (2017). Reflexiones en torno a la precariedad laboral en los trabajadores del espectáculo. *Actas del VIII Congreso ALAST*. Disponible en <http://alast.info/buscador/2017/contenido.htm>.

Mauro, K. (Coord.). (2018). Dossier, Condiciones laborales de los trabajadores del espectáculo en Buenos Aires (1902-1955). *Telondefondo*, 27, 108-258.

Mauro, K. (2018). Cooperativismo y condiciones laborales de los actores en el teatro porteño. *Revista Pilquen*, 21(5), 38-48.

Merleau Ponty, M. (1975). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.

Pellettieri, O. (2002). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires II*. Buenos Aires: Galerna.

Rottemberg, C. (2017). Palabra de productor: Carlos Rottemberg y su mirada sobre la crisis. *Todo Teatro*. Disponible en www.todoteatro.com.ar/palabra-de-productor-carlos-rottemberg-y-su-mirada-sobre-la-crisis/

Rozenholc, A. (2015). *Análisis de los subsidios públicos otorgados a las cooperativas de teatro y a las salas o espacios teatrales pertenecientes al circuito de producción alternativo de la C.A.B.A. Los casos del FNA, el Instituto Proteatro y el INT durante el período 2000-2010*, Tesis de Maestría [inédita], Universidad de Buenos Aires, FCE.

Souza, D. (2015). ¿Cuánto ganan los bailarines? *Balletin Dance*, 22, 247. Disponible en . http://www.balletindance.com.ar/index.php?option=com_content&task=view&id=945&Itemid=1163

UNESCO (2000). *Cultura, comercio y globalización. Preguntas y respuestas*. París: UNESCO/CERLALC.