

Entre el deseo, la amistad y la precarización

Trabajo artístico y militancia cultural en la producción teatral platense



Mariana del Marmol¹

¹ Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas, La Plata, Argentina
ORCID: 0000-0002-2489-338X
Correo electrónico: marianadelmarmol@gmail.com

Recibido
septiembre de 2019
Aceptado
febrero de 2020

doi: 10.34096/cas.i51.7950

Resumen

Me propongo caracterizar los modos de ganarse la vida de lxs actores y actrices que conforman el circuito teatral independiente de la ciudad de La Plata. Un conjunto que se enorgullece de producir con escasos apoyos estatales y casi sin remuneración. Me interesa poner en tensión las miradas nativas sobre el rol del deseo, la amistad y la militancia cultural con ciertas propuestas que ponen estos mismos aspectos en cuestión, al señalar que contribuyen al carácter autoprecarizante del trabajo artístico, volviéndolo funcional a los mecanismos del capitalismo neoliberal.

Desde una perspectiva que resalta el valor de la aproximación etnográfica, propondré que muchas de las contradicciones que se ponen de manifiesto a partir de estas propuestas conforman, en las experiencias cotidianas de las personas, entramados que articulan diferentes regímenes de valor, y que es en esta compleja articulación que actores y actrices platenses hacen del teatro su medio de vida.

Between desire, friendship and precariousness. Artistic work and cultural activism in La Plata independent theater production

Abstract

This article characterizes the ways actors and actresses make a living in the independent theatre scene of the city of La Plata. The members of this group are proud of producing plays with limited state support and little remuneration. The paper examines native views on the role of desire, friendship, and cultural activism, in tension with perspectives that challenge these aspects and point out that they contribute to the self-precarization of artistic work and make it functional to the mechanisms of neoliberal

Palabras clave

Trabajo artístico; Militancia cultural; (Auto)precarización; Ganarse la vida; Teatro independiente

Key words

Artistic work; Cultural activism; (self)precarization; Making a living; Independent theater

capitalism. From a perspective that highlights the value of the ethnographic approach, I hold that many of the contradictions illuminated by these practices make up, in the daily experiences of people, a framework that articulates different regimes of value. In addition, it is in this complex articulation that actors and actresses from the city of La Plata make theater their livelihood.

Entre o desejo, a amizade e a precariedade. Trabalho artístico e militância cultural na produção teatral independente da cidade de La Plata, Argentina

Resumo

Palavras-chave

Trabalho artístico; Militância cultural; (Auto)precarização; Ganhar a vida; Teatro independente

Pretendo caracterizar as maneiras de se ganhar a vida dos atores e das atrizes que compõem o circuito teatral independente da cidade de La Plata, Província de Buenos Aires, República Argentina. Um coletivo que se orgulha de produzir arte com pouco apoio do Estado e quase sem remuneração. Estou interessada em colocar em tensão as visões nativas sobre o papel do desejo, da amizade e da militância cultural com certas propostas que colocam esses mesmos aspectos em questão, apontando que contribuem para a natureza da auto-precariedade do trabalho artístico, tornando-o funcional para os mecanismos do capitalismo neoliberal. Desde uma perspectiva que destaca o valor da abordagem etnográfica, proponho que muitas das contradições reveladas nessas propostas compõem -nas experiências cotidianas das pessoas-, tramados que articulam diferentes regimes de valor, e é nessa complexa articulação que os atores e as atrizes platenses fazem do teatro seu meio de subsistência.

Introducción

Pedro se separa y se va a vivir a lo de Juan, que está de viaje por algunos meses. Juan está en Lisboa, hace varios años vive casi la mitad de su vida en allá, donde trabaja como bailarín. El año pasado, decidí dejar uno de sus trabajos portugueses con el que pensaba mantenerse todo el año, volvió y se reunió con sus amigxs actores y bailarines para ver cómo y de qué vivían en ese momento. Además de sacar cuentas, pergeñaron ideas y proyectos. Tiempo después, ganaron un pequeño subsidio para realizar uno de estos: una residencia gratuita para jóvenes artistas de la ciudad en la que invitaron a varixs de sus amigxs a dar clases.

Mati pasa a visitar a Bianca. Le cuenta que se quedó sin el trabajo de niñero, la mamá consiguió una guardería que les cuida a lxs dos por menos plata que la que le pagaba a él por uno solo. Un poco está contento porque ahora tiene las mañanas libres para sus trabajos por los que casi no cobra pero que le gustan, pero a la vez, pensó que por unos meses iba a tener estabilidad y no, y eso lo hace sentir un poco inseguro. Mati es actor y estudió publicidad, pero de eso último no se hace mucho cargo. Da un taller de teatro una vez por semana, hace de *community manager* para algunas pequeñas empresas y hasta hace poco cuidaba un nene. Fue profe de teatro los sábados en un *country* (un trabajo que antes era de Juan) y durante varios años fue empleado en un comercio. También organiza encuentros en los que se combinan números vinculados al teatro, la música y la literatura con la venta de comida y bebidas. Durante un tiempo tuvo

un centro cultural en la casa que había sido de su abuela y le gusta mucho la gestión de eventos, pero con eso no llega a fin de mes, aunque ande en bici y viva mucho de prestado. Bianca se preocupa por el trabajo que ya no está y por el ánimo de Mati al respecto; él le responde que se lo tomó bastante bien, que cada vez que se queda sin un laburo y lo comenta sus amigxs, activan redes y le empiezan a aparecer cosas.

Volvieron a encontrarse un par de semanas más tarde en la *performance* de un amigo de Bianca. Mati iba a trabajar en la puerta de una fiesta que se hacía por ahí cerca. Bianca le pide a Teo, el que organizaba la *perfo*, que lo deje pasar gratis a Mati, se toman unos vinos y se ríen de que vaya a trabajar de patovica. La *perfo* está buena. Es medio como una fiesta a esa altura, aunque Charo esté encerrada hace más de cuatro horas moviéndose en un cuarto vidriado. Además de la *performer*, hay un montón de estímulos en otras habitaciones. Videos, bocetos, audios. Joaco reconoce sus parlantes y Pilu sus luces led. Teo está contento, emocionado, siente que pudo plasmar ahí ideas que gestaba desde hace mucho. Bianca se emociona con él. Teo tiene otra ocupación, la que le da el sueldo. Pero no vive de eso otro, eso solo le paga las cuentas, es el teatro el que le hace girar la rueda.

Termina la *perfo*. Charo abre la puerta y sale a saludar emocionada. Actúa hace más de veinte años, dirige mucho y es docente en la Escuela de Teatro de La Plata. Es una de las referentes del hacer teatral en la ciudad y estuvo ahí, cinco horas, desnuda, moviéndose como un bicho¹ ante la mirada de todxs: sus alumnx, sus amigxs, lxs que actuaron alguna vez con ella. El aplauso caluroso dura varios minutos y Charo sale entre abrazos. Bianca y Mati van a saludar a Teo que guardaba cosas, les dice que tiene una mudanza por delante con la cantidad de cables, luces y parlantes que desplegó. Piden disculpas por no quedarse a ayudar pero Bianca debe volver a su casa y Mati se tiene que ir a trabajar. Yo saludo a todxs y también me voy.²

* * *

Lxs protagonistas de este relato son artistas de entre 33 y 49 años y aunque con distintas posiciones, todxs forman parte del mundo del teatro platense. Algunxs de ellxs son docentes de teatro en escuelas estatales, otrxs coordinan talleres privados, uno es dueño de una sala de teatro y otro hace malabares con un montón de empleos informales, y dos de ellos tienen una profesión totalmente ajena a lo artístico de la que obtienen la totalidad de su sustento económico. Algunxs son amigxs entre sí y han compartido numerosos proyectos. Todxs se conocen y se han cruzado. Tienen en común formar parte de un circuito que, aunque reconoce y denuncia las condiciones precarias de su hacer, se enorgullece de producir teatro de manera autogestiva, privilegia las ganas, la búsqueda y la experimentación, y encuentra en las redes de amistad y reciprocidad un apoyo fundamental.

En este trabajo me propongo caracterizar los modos de ganarse la vida de lxs actores y actrices que forman parte del circuito de teatro independiente de la ciudad de La Plata. Un conjunto que se enorgullece de poder producir en ausencia de apoyos estatales, con escaso dinero para la producción y casi nulo para la remuneración de sus hacedorxs. Un ámbito donde el deseo es el principal motor y la amistad y la reciprocidad funcionan como sostenes de la creación, que ayudan a compensar la escasez de recursos y a disminuir la inseguridad. Me interesa poner en tensión las miradas de lxs participantes de este campo sobre el rol del deseo, la amistad y la militancia cultural con cierta bibliografía que pone estos mismos aspectos en tela de juicio al señalar que contribuyen al carácter precario (y autoprecarizante) del trabajo artístico y lo vuelven funcional a los mecanismos del capitalismo neoliberal.

1. Se trata de una performance basada en La Metamorfosis de Franz Kafka, cuya trama gira en torno a la transformación de su personaje principal en un insecto. Si bien la performance en cuestión dista mucho de buscar una representación literal de aquella historia, varios de lxs espectadores/participantes de la presentación calificaron el movimiento de la actriz como "bichezco" o a ella misma como un "bicho".

2. Relato elaborado a partir de diferentes registros de campo recabados durante el año 2019. La información proviene de la participación en conversaciones informales en dos contextos de observación participante: las charlas previas y posteriores a la realización de una residencia de creación artística (agosto y septiembre de 2019) y un evento en el marco del cual se realizó una performance duracional que incluyó espacios de socialización de carácter festivo para sus participantes (31 de agosto de 2019), ambas propuestas realizadas en el circuito autogestivo de la ciudad de La Plata. Los nombres utilizados son ficticios.

Los materiales en los que se basa este artículo provienen del trabajo etnográfico realizado entre los años 2011 y 2015 para mi tesis doctoral (del Mármol, 2016) y continuado desde 2016 hasta la actualidad en el marco de mis investigaciones posdoctorales (Basanta y del Mármol, 2017 y 2018; del Mármol, 2018). Como parte de esta etnografía realicé entrevistas en profundidad a distintos participantes del campo y observación participante en diversos contextos (clases, ensayos, funciones, reuniones y eventos sociales).

A partir de una relectura de estos materiales, comenzaré por presentar algunas características del teatro independiente platense como un modo de producción que se define por oposición a las lógicas que orientan la producción cultural comercial y en una relación de tensión y demanda respecto del Estado. Describiré las diversas estrategias que lxs teatristas platenses ponen en juego cuando apuestan a vivir del teatro y la complejidad que adquiere la construcción de una identidad profesional en este contexto.

Luego de esta caracterización, introduciré una serie de lecturas (Lorey, 2006; Kunst, 2015a y b; Mauro, 2018a y b) sobre el trabajo artístico en general y sobre el teatro independiente en particular, que señalan los estrechos vínculos existentes entre el trabajo artístico y el tipo de subjetividad alentada por el capitalismo neoliberal, de modo que ponen en jaque los pilares del modo de producción que aquí describimos, al llevar la crítica al interior mismo del sistema, sus valores y sus modos más básicos de organización.

Finalmente, presentaré una perspectiva que postula la necesidad de la antropología de comprender la vida económica a partir de las realidades cotidianas de las personas, y atender a las diversas estrategias que ponen en juego para ganarse la vida (Narotzky y Besnier, 2014). A partir de esta propuesta, propondré una nueva mirada de los procesos analizados, al priorizar aquellas tensiones y contradicciones que se ponen de manifiesto en el plano analítico y que conforman, en las experiencias de las personas, tramas que articulan regímenes de valor muchas veces inconmensurables, y que es en esta compleja articulación que la mayor parte de lxs actores y actrices platenses hacen del teatro su medio de vida.

Independientes

La Plata, capital de la provincia de Buenos Aires, es una ciudad con una notable producción artística y cultural, gran parte de la cual se da en un circuito que suele autodenominarse “independiente” (del Mármol, Magri y Sáez, 2017) y se define por oposición a las lógicas que orientan la producción cultural comercial en el marco de una compleja relación de tensión y demanda respecto del Estado. Una parte importante de esta actividad está representada por el circuito teatral independiente, conformado por numerosos grupos que impulsan la producción autogestiva de una gran cantidad de obras, la organización de encuentros y festivales, la coordinación de talleres y la gestión de espacios culturales.

Una de las principales características del teatro independiente tiene que ver con la posibilidad de producir por fuera, y en ciertos casos en ausencia, del tipo de estructuras institucionales (de tipo estatal o empresarial) que podrían brindar sueldos, equipamiento, infraestructura y marcos regulatorios en los que apoyar la producción. De modo que hacer una obra u organizar un festival en el ámbito independiente suele significar hacerlo sin dinero o con escaso dinero disponible para la producción, con muy pocas chances de obtener una ganancia a futuro que permita algo más que recuperar la inversión y tener como principal impulso el deseo de concretar el proyecto y el compromiso adquirido con aquellxs otrxs con quienes habitualmente se trabaja.

En este contexto, lxs artistas deben hacerse cargo de la totalidad de tareas necesarias para llevar a cabo su proyecto, lo que incluye no solo la creación de las obras, sino también una serie de responsabilidades –como el mantenimiento de la escenografía y el vestuario, la difusión de los espectáculos, la búsqueda de recursos económicos y la preparación y mantenimiento de las salas– que en otros ámbitos (por ejemplo, en un teatro del Estado o en una productora de teatro comercial) probablemente estarían a cargo de otras personas especializadas o dedicadas exclusivamente a aquellas. Otro rasgo importante tiene que ver con la extensión en el tiempo de los procesos creativos. Muchas veces el trabajo se inicia sin más orientación que las ganas de hacer algo juntxs de quienes se han reunido y que la disponibilidad para dedicar tiempo a un proyecto del que no se obtendrá una remuneración suele ser acotada. Por este motivo, es frecuente que los procesos creativos en este ámbito se extiendan por varios meses, incluso años, y que los ritmos de la creación y el momento de estreno de la obra estén marcados por lógicas internas del grupo y de la obra en gestación.

Si bien esta forma de trabajo responde generalmente a una necesidad surgida de la inexistencia de una estructura institucional, constituye al mismo tiempo un modo de hacer las cosas que caracteriza la actividad teatral independiente y que tiene un impacto en el resultado de lo que se produce. De manera que, si bien son frecuentes las referencias a las limitaciones que genera la escasez de dinero del ámbito independiente, quienes se han formado como teatristas en este contexto suelen replicar los modos de producción característicos de este ámbito, aun cuando trabajan en otros ámbitos; y prefieren formas de organización que les permitan elegir con quiénes trabajar y decidir acerca de la totalidad de lo que se produce, y rechazar las estructuras menos flexibles y más diversificadas con las que dicen encontrarse cuando participan en los ámbitos oficial y comercial.

Dado que en La Plata no existen elencos estables de actores y actrices en los teatros oficiales ni un circuito comercial de producción local, reunirse con otrxs pareciera ser la única alternativa disponible para producir. De modo que los vínculos establecidos durante las etapas iniciales de la formación (es decir, mientras se cursa en la Escuela de Teatro o se toman diferentes talleres) suelen dar lugar a la conformación de equipos –más o menos estables– que se constituyen en espacios de formación y producción. En algunos casos, incluso, la pertenencia a un grupo se vuelve un importante anclaje identitario y formar o haber formado parte de determinados grupos, un modo de legitimación, que funciona como antecedente que respalda la trayectoria personal en la práctica teatral.³

Al mismo tiempo, la necesidad de compensar estratégicamente la falta de recursos activa importantes redes de reciprocidad e intercambio entre grupos. Estas redes garantizan cuestiones tan variadas como el préstamo de equipamiento, apoyo en la difusión de las actividades y espectáculos, ayuda en la resolución de tareas por medio de la colaboración de miembros especializados de un grupo para con otro, intercambio de opiniones críticas acerca de las obras o producciones, entre muchas otras.

Estos modos de relación distinguen la actividad teatral independiente de una manera tan sustancial que la incorporación de las disposiciones afectivas y los modos de vinculación que sostienen esta forma de trabajo pueden rastrearse desde las etapas iniciales de la formación de actores y actrices. Así, hemos observado (del Mármol, 2016) que los vínculos afectivos y las formas de grupalidad que se gestan durante las etapas de aprendizaje y entrenamiento para la actuación resultan sustanciales para la temprana participación de lxs teatristas en formación en actividades colaborativas ligadas a la producción y gestión, y constituyen importantes bases para la conformación de las redes de intercambio y reciprocidad que sostienen gran parte del quehacer teatral independiente de la ciudad de La Plata.

3. La centralidad de los grupos en la trayectoria formativa de lxs teatristas ha sido resaltada por Gené (1993) y Bayardo (1997), entre otrxs. También he desarrollado este tema en mi trabajo previo (del Mármol, 2016).

A la vez, la grupalidad como modo de trabajo, la producción colectiva y la autogestión lograda por estas vías son entendidas como un modo de resistencia al individualismo, a la desinversión y desvalorización del arte y la cultura y, por lo tanto, como una apuesta política.

Como compartió uno de los participantes de una charla sobre el hacer artístico independiente que coordiné en el marco de un festival de danza y acciones transdisciplinarias en La Plata:

Si trabajáramos solo cuando las condiciones son coherentes con el costo de vida, poco haríamos y pocos accederían a hacer, pero dejar de hacer claramente no nos representa una opción. Seguir haciendo aquello en lo creemos nos urge, nos moviliza, nos acerca. Porque nuestro hacer cuestiona el vaciamiento [de políticas públicas ligadas al arte y la cultura]. Por eso es necesario abonar los encuentros como generadores de políticas contestatarias. (Registro de campo: Mesa de Diálogo y Reflexión “El hacer artístico independiente”, festival Danzafuera, marzo de 2018)

Tales ideas coinciden con el sentir de la gran mayoría de lxs teatristas platenses, para quienes la posibilidad de producir (obras, encuentros, festivales, residencias, laboratorios) por puro deseo y prepotencia de trabajo, sostenidos más en el hacer colectivo que en los escasos recursos o apoyos que puedan llegar a obtenerse del Estado y, por lo general, sin remuneración, suele ser vivida como un orgullo.

Esto no significa que la gratuidad de su tarea se naturalice por completo o que el vínculo con el hacer teatral se conciba en términos vocacionales o *amateurs*. Por el contrario, la reivindicación de este hacer en términos de trabajo y su identificación como profesionales y trabajadores del arte y la cultura es uno de los discursos que más fuerza han tomado en los últimos años, y una parte importante de quienes participan de este circuito desarrollan complejas estrategias para hacer de su actividad teatral un medio de vida.

Trabajadorxs

Como mencionábamos anteriormente, si bien en la ciudad de La Plata hay varios teatros estatales, ninguno cuenta con elencos estables de actores y actrices. Suelen ofrecer modos de trabajo por proyecto que implican contrataciones por períodos de tiempo acotados o bien la puesta a disposición de espacios e infraestructura para el desarrollo de obras que, en el resto de los aspectos, se producen a la manera “independiente”. Tampoco existe en la ciudad un circuito de producción de obras cuyo éxito comercial sea comparable (ni siquiera en menor escala) al de la Avenida Corrientes en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) o al fenómeno teatral que se despliega durante las temporadas vacacionales en Mar del Plata y Carlos Paz.⁴ Si existen algunas obras o espectáculos que se producen con fines comerciales o que reproducen estéticas o emplean textos provenientes o afines al teatro comercial; sin embargo, en lo que respecta a los modos de organización, la gestión de los recursos, el público convocado y las ganancias obtenidas, la producción de estas obras se encuadra en el espectro de “lo independiente” y es este el sector con el que se identifican lxs teatristas que las realizan.

Esta ausencia de un circuito comercial y de un teatro oficial que funcionen como espacios de inserción laboral estable conforma un escenario en el que sustentarse económicamente por medio de la actuación o la producción de obras se vuelve muy difícil, al tal punto que, con escasas excepciones, lxs teatristas locales sostienen que en La Plata nadie “vive de actuar”.

4. Mar del Plata y Carlos Paz ubicadas respectivamente en las provincias de Buenos Aires y Córdoba de la República Argentina son dos ciudades turísticas a las que se trasladan una gran cantidad de obras del circuito comercial porteño para realizar allí sus temporadas de verano.

La mayoría de lxs actores y actrices platenses adquieren sus ingresos a través de una serie de estrategias complementarias que incluye el dictado de clases (en escuelas del Estado o en ámbitos privados), dinero proveniente de la realización de obras (ya sea por medio de un contrato o *cachet* fijo o un porcentaje de la recaudación), la gestión de eventos en los que conviven uno o varios números teatrales con la venta de comida y bebida, el trabajo temporal como encargadx en algún centro cultural gestionado por amigxs, y algún otro empleo (como cuidar niñxs, trabajar como secretarix, ser empleadx en un comercio o dar una mano en el negocio familiar) en un ámbito ajeno al teatral.

Lxs que viven exclusivamente “del teatro” suelen obtener sus ingresos más estables y significativos de la docencia. Dentro de este conjunto están quienes cuentan con un título oficial de profesora/a de teatro y dan clases en escuelas y quienes lo hacen en talleres privados. Es habitual que, quienes pueden, combinen ambos empleos y articulen diversos tipos de clases y espacios de trabajo.

Un conjunto muy minoritario de trabajadorxs del teatro obtiene la porción más significativa de sus ingresos en sectores vinculados a la gestión estatal del arte y la cultura (por ejemplo, en las secretarías de Cultura de la provincia de Buenos Aires o la municipalidad de La Plata). Estxs, junto con quienes tienen una cantidad de horas titulares o provisionales en escuelas del Estado suelen ser quienes tienen una mayor estabilidad laboral y quienes menos dependen de los ingresos provenientes de otras fuentes como los talleres privados, funciones y eventos. Para el resto, sobre todo para lxs más jóvenes, cada una de estas fuentes de ingresos complementarias, por más pequeñas que parezcan, contribuyen a generar el monto mínimo necesario para sostener la vida.

En estos casos, lxs amigxs también cumplen un rol fundamental. Así como en el apartado anterior mencionábamos la centralidad de las redes de amistad y reciprocidad como sostén de la producción en el ámbito independiente, estas redes también se ponen en juego a la hora de diseñar y desplegar estrategias para ganarse la vida por medio del teatro. Lxs amigxs dan trabajo o ayudan a conseguirlo. Si consiguen dinero para la realización de un proyecto llaman a sus amigxs (del mismo modo que lo hacen cuando el proyecto no tiene financiamiento); si deben tercerizar tareas (como el cuidado de un centro cultural que se encuentran gestionando o el trabajo en un evento que están organizando) llaman a sus amigxs; si piensan dejar un trabajo que se encuentran realizando o no aceptarán uno que les han ofrecido, recomiendan a sus amigxs. Lxs amigxs también ayudan a idear estrategias de subsistencia. Cuando alguien pierde o decide dejar un trabajo importante, es habitual que se reúna con amigxs para evaluar esta situación, ver cómo y de qué están viviendo lxs otrxs y obtener así un parámetro o ideas sobre cómo podría llegar a organizarse. Y, cuando es necesario, prestan o comparten su casa a quien temporariamente no puede afrontar un alquiler.

De este modo, las redes de amistad y reciprocidad no solo sostienen la producción sino que contribuyen también al sostén entre individuos, y conforman una especie de “seguro” que permite disminuir el grado de incertidumbre e inestabilidad que caracteriza la situación económica de muchxs de estxs teatristas.

En este escenario, intentar “vivir del teatro” es todo un desafío. Y aun así, es una apuesta a la que muchxs suelen intentar lanzarse en algún momento de su vida. Es habitual encontrar en los relatos etnográficos referencias a esta decisión. Fundamentalmente entre quienes tienen un trabajo de jornada completa que les insume muchas horas y energías y que nada tiene que ver con lo teatral, es habitual que en algún momento lo abandonen (o fantaseen con hacerlo) para dedicarse de lleno “al teatro”. Esto puede implicar desde armarse una estructura de talleres y seminarios o conseguir horas en escuelas, hasta arrojarse a una serie de empleos precarios y discontinuos pero que, al

estar dentro del universo de lo teatral, en espacios y con gente de teatro, resultan para algunxs una opción más deseable que un trabajo de oficina.

Sin embargo, la precariedad e inestabilidad que reviste esta opción hace que esté lejos de ser la más habitual, de modo que una parte muy significativa de quienes se reconocen como actores y actrices obtienen sus ingresos de un trabajo que no tiene nada que ver con lo teatral. Es decir, son personas que, aun cuando dedican gran parte de su tiempo al teatro y son reconocidas como actores o actrices e incluso como docentes con renombre dentro de la ciudad, tienen profesiones u ocupaciones completamente ajenas a esta actividad a las que dedican gran parte de las horas de su día y por medio de las que consiguen la mayor parte o la totalidad de sus ingresos.

Estos trabajos o profesiones les dan la tranquilidad y la estabilidad necesarias para dedicar al teatro el resto de su tiempo, sin embargo, esto no significa que entiendan su vínculo con lo teatral en términos de un hacer *amateur* o vocacional. Muy por el contrario, la gran mayoría de estos teatrístas son reconocidos (o aspiran a serlo) como profesionales.

Profesionales

Habitualmente, la noción de profesión suele asociarse a la posesión de conocimientos formales o especializados (generalmente respaldados por una institución educativa), la realización de una tarea a tiempo completo y el derecho a recibir una retribución económica a cambio que funciona, generalmente, como principal fuente de ingresos. La particularidad que adquiere esta noción en el ámbito del quehacer artístico puede rastrearse en la propuesta de varixs autorxs (González Meyer, 2001; Escobar Araujo y Querejazu Leyton, 2004; Mendoza Niño, 2011), que resaltan la necesidad de ampliar la noción de trabajo para dar cuenta de su especificidad en el ámbito de la producción artística. Para el caso particular del teatro, trabajos como los de Gené (1993), Bayardo (1997), Rimoldi y Monchietti (2014) ofrecen valiosos elementos para comprender el modo en que se piensa la formación profesional en el ámbito latinoamericano (en el caso del trabajo de Gené) y su ejercicio en CABA (para el caso de lxs otrxs autorxs citadxs).

En el ámbito del teatro independiente platense, en el cual una porción muy minoritaria de integrantes se mantiene a partir de la producción de obras o de la actuación, y en el que incluso muchos de los más reconocidos por sus pares no han pasado por una formación institucionalizada, la definición de profesional se torna relativamente ambigua (del Mármol, Magri y Sáez 2017). Así, el tiempo de la vida dedicado a estudiar, entrenar, producir, dirigir, enseñar teatro y la seriedad o el compromiso con el que se encaran los proyectos, parecieran ser aspectos sustanciales para diagramar lo que, más que una nítida línea divisoria entre profesionales y no profesionales, pareciera configurarse como una suerte de escala de grises que, entre medio de los extremos del profesionalismo y el *amateurismo*, cuenta con diversas posiciones intermedias.

Más allá de las importantes heterogeneidades que atraviesan el campo teatral platense y de la variedad de criterios que se ponen en juego para realizar distinciones en relación con este aspecto, el hecho de que no exista una clara divisoria entre un teatro *amateur* y uno profesional da lugar a ciertas tendencias dentro de este ámbito que llevan a identificar el propio quehacer en términos más profesionales que vocacionales. Incluso quienes comienzan a hacer teatro como un pasatiempo, asistiendo por ejemplo a un taller semanal, luego de un tiempo, suelen trabar vínculos de amistad y camaradería con algunxs de sus compañerxs, quienes, en ciertas ocasiones, pueden llegar a tener un recorrido más extenso en el hacer teatral. Es habitual que estxs miembros más antiguxs

del circuito participen de una variedad de proyectos que pueden incluir la realización de obras, la colaboración en la gestión de espacios o la organización de eventos, y es frecuente que luego de un tiempo de iniciación que puede ser más o menos breve, inviten a lxs recién llegadx a tomar parte de aquellos.

Esta dinámica de socialización, si bien no borra las distinciones respecto de los grados diferenciales de reconocimiento que existen dentro del sector, lleva a una rápida integración entre participantes del circuito con trayectorias muy disímiles. Y dado que se trata de un espacio social con un marcado interés en definir su actividad en términos profesionales y en el que el *amateurismo* se concibe como un rasgo no deseado (más asociado a la mala calidad que al carácter amoroso al que remite una lectura literal del término), es el propio campo el que lleva a lxs recién llegadx a alejarse rápidamente de esa identificación. De modo que aun quienes comienzan a hacer teatro como un pasatiempo, pasado cierto umbral de participación dentro del circuito, pasan a comprenderlo en términos de un hacer profesional.

Como parte de esta socialización, suele ser cotidiana la explicitación (tanto en conversaciones como mediante acciones)⁵ de aquello que se considera un comportamiento esperado, lo cual no incluye solamente pautas relacionadas con la responsabilidad y el compromiso, sino también modos de conceptualizar la tarea que se realiza. Uno de los actores con quien más he conversado a lo largo de mi etnografía me contó cómo, a los pocos años de haber comenzado a participar activamente del ámbito teatral local, fue corregido con firmeza por una de sus compañeras de mayor trayectoria por haber manifestado que consideraba que su participación era de tipo *amateur*. Sucedió unos años después de haber empezado a hacer teatro, cuando luego de haber pasado por varios talleres y comenzado a actuar en algunas obras, empezó a colaborar en la gestión del centro cultural en el que inicialmente había tomado clases. Su grado de participación en el espacio era alto, tanto por las responsabilidades que asumía como por el tipo de tareas (tanto creativas como técnicas y administrativas) en las que colaboraba. Sin embargo, dado que ejercía otra profesión en un empleo que le proporcionaba la totalidad de sus ingresos, consideraba que su vínculo con el teatro era *amateur*, no porque lo realizara con poca responsabilidad o porque su aporte fuera de escasa calidad, sino porque su principal motivación para la realización de estas tareas era la satisfacción que le provocaban; en ese sentido, se parecía más a un *hobby* que a un trabajo. Cuando compartió con una de sus compañeras dicha idea, esta fue severamente rechazada por su interlocutora, quien le señaló que su desempeño en el teatro era completamente profesional y que, aun cuando la remuneración obtenida fuera escasa (y poco significativa en relación con el resto de sus ingresos), debía concebir su actividad teatral como un trabajo.

De este modo, el propio campo va regulando (aunque de modo bastante laxo y heterogéneo) tanto los modos de participación como las maneras en las que debe ser comprendida tal participación. Así como se sanciona a quienes no adquieren los hábitos esperados, quienes sí se adecuan a las reglas de relación -que rigen en el circuito- comienzan a participar en una cantidad de actividades cada vez mayor. Es por medio de estos procesos que no solo aquellxs que eligieron primariamente el teatro como profesión sino también aquellxs tantxs que cuentan con otros trabajos o profesiones de los que obtienen la totalidad o la porción mayoritaria de sus ingresos llegan a constituir una parte integral del campo y se consideran a sí mismxs, también, como trabajadorxs y profesionales del teatro.

Por otra parte, como mencionamos anteriormente, aun para quienes obtienen la totalidad o la porción más significativa de sus ingresos “del teatro” la mayor parte de estos suele provenir de la docencia (o de otro tipo de trabajo en sectores del Estado vinculados a lo artístico). Sin embargo, par muchxs de lxs participantes en este circuito,

5. A lo largo de mi trabajo de campo he visto, por ejemplo, a lxs miembros más antiguos expulsar a integrantes más nóveles de proyectos a lxs que ellxs mismxs lxs habían invitado por no cumplir con los grados de compromiso acordados.

existe una definición restringida o ideal acerca de “dedicarse al teatro” que no implica hacer cualquier actividad ligada a él sino, específicamente, hacer obras o, en términos un poco más amplios, producir. Esto puede incluir una amplia variedad de actividades tales como la organización de eventos (ciclos, charlas, encuentros, festivales); la comunicación (edición de libros y revistas, programas de radio, *podcasts*, proyectos vía Instagram o YouTube); e incluso el dictado de clases (talleres en los que se ponen en juego ciertas ideas y que funcionan como espacios para la experimentación y la socialización de estas). Pero en el momento en que cualquiera de estas actividades debe ser encarada con una frecuencia o tipo de estrategia que hace que el objetivo de convertirla en una fuente de ingresos predomine sobre el creativo, corre el riesgo de caer por fuera de aquel ideal.

Esta ponderación de los objetivos artísticos por sobre los económicos tiene que ver con el funcionamiento del circuito que aquí describimos bajo las reglas de lo que Bourdieu (2003) definió como campo de circulación restringido de los bienes simbólicos. El cual funcionaría según una lógica que suspende, o incluso invierte el lugar de lo económico, de modo que el capital simbólico (que podríamos entender en términos de reconocimiento de los pares) vale más que el capital económico.

Así, aun cuando la reivindicación del propio quehacer en términos de trabajo y la importancia de obtener una remuneración monetaria por él constituyen uno de los discursos más importantes de los teatristas de la ciudad, la capacidad de producir en ausencia de este tipo de remuneración es entendida como un orgullo y una fortaleza de esta forma de producción. De modo que la lucha para que su tarea sea reconocida como un trabajo queda comprendida dentro de una militancia cultural que la engloba pero a su vez la excede.

Hasta aquí hemos caracterizado los modos de ganarse la vida de actores y actrices que forman parte de un circuito que se enorgullece de poder producir en ausencia de apoyos estatales, con escaso dinero para la realización de obras y proyectos y casi nulo para la remuneración de sus hacedorxs. Un ámbito donde el deseo es el principal motor y la amistad y la reciprocidad funcionan como sostenes de la creación, que ayudan a compensar la escasez de recursos y de estructura, y a disminuir la inseguridad.

En este espacio social, el reclamo y la denuncia por el carácter precario de la actividad que se realiza son moneda corriente. Sin embargo, la mayor parte de la responsabilidad de esta precariedad se localiza afuera, en un estado que no apoya lo suficiente y en un público cuyos gustos están demasiado orientados por el mercado. Es decir, que no reconocen el valor que le corresponde al tipo de producción cultural que ofrece este sector. De modo que producir de manera autogestiva, colocar el propio deseo o los propios criterios acerca de lo que significa un arte valioso e interesante, y apoyarse en una comunidad que se da soporte desde lo afectivo y construye sus propias reglas de juego, sigue siendo altamente valorado. Así, esta manera de hacer se entiende como un modo de resistencia al individualismo, al desinterés y a los valores de mercado que instala la lógica neoliberal.

En contraposición a esta mirada, que incluso en la autocrítica mantiene una posición bastante idealizada respecto del propio quehacer, una serie de lecturas sobre el trabajo artístico en general y sobre el teatro independiente en particular abren un cuestionamiento más profundo, señalan los estrechos vínculos existentes entre el trabajo artístico y el tipo de subjetividad alentada por el capitalismo neoliberal, y ponen en jaque los pilares del modo de producción que nos encontramos describiendo, al llevar la crítica al interior mismo del sistema, sus valores y sus modos más básicos de organización.

(Auto)precarizadx

Una de las primeras referencias a la semejanza entre la subjetividad artística y la subjetividad del capitalismo contemporáneo es presentada por Luc Boltanski y Eve Chiapello (1999), quienes mencionan la autonomía, la autorrealización, la creatividad y la desaparición de la diferencia entre tiempo de laboral y tiempo privado como características del trabajo creativo contemporáneo que se encontrarían en el núcleo del nuevo espíritu del capitalismo.

En línea con esta propuesta, la filósofa y dramaturga eslovena Bojana Kunst (2015a y b) plantea que la desaparición de las fronteras entre arte y vida que muchos artistas del siglo XX situaron en el centro de sus tendencias emancipatorias se encuentra actualmente en el centro de la producción capitalista de valor. De este modo, todo aquello que en principio es visto como liberador resulta tener un efecto devastador sobre la vida de los sujetos; una vida marcada por una incesante actividad, que los lleva “de un trabajo a otro, de un compromiso político y laboral a otro”, de modo tal que su vida laboral desborda todas las otras dimensiones de su existencia y la búsqueda libertad se transforma en “dependencia cotidiana a un sinfín de tareas y proyectos”. (Kunst, 2015b, p. 163)

Todo esto genera un “omnipresente sentimiento de precariedad” (Kunst, 2015b, p. 158) que resulta constitutivo del entorno afectivo en el que habitan los artistas, un sentimiento basado en “una frustración y un libre disfrute simultáneos” (Kunst, 2015b, p. 158) y en relación con el cual se desarrollan redes de solidaridad y amistad para poder paliar dicha precariedad e inestabilidad. De este modo, el aura social que rodea al arte, los vínculos de amistad entre quienes lo realizan y el valor de la vida artística en general ocuparían un rol central en los mecanismos del capitalismo posfordista para la explotación de la vida y la producción de valor.

Similares ideas son las desarrolladas por la teórica alemana Isabell Lorey (2006), quien refiere a lxs trabajadorxs culturales, y señala que estxs llevan a cabo una precarización “elegida para sí”. Lorey plantea que en el contexto del capitalismo neoliberal la precariedad ya no es una condición pasajera ni un estado marginal en el que caen quienes no pueden ser contenidos por el sistema. Es, por el contrario, uno de los mecanismos claves del sistema para garantizar la gubernamentalidad. Es por eso que a Lorey no se ocupa tanto del modo en que las personas en general se ven forzadas a la precarización, sino del hecho de que muchxs trabajadorxs culturales afirmen haber elegido libremente unas condiciones precarias de vida y de trabajo (Lorey, 2006).

En sintonía con Kunst (2015 a y b), Boltanski y Chiapello (1999), la autora sitúa los inicios de esta precarización “elegida” en los movimientos de los años sesenta, en los que se buscaban modos alternativos de vida como formas de resistencia. Señala que, en aquel momento, estas prácticas buscaban distanciarse de las condiciones de trabajo normales y del carácter disciplinador y restrictivo a ellas asociado. Poder desarrollar capacidades propias, decidir en qué trabajar, con quiénes y en qué tiempos parecía el modo de ganar libertad y autonomía, aunque conllevara como costo la incertidumbre e inestabilidad.

Sin embargo, tal como señala Lorey, estas condiciones de vida y de trabajo que en aquel entonces emergieron como alternativas hoy se han convertido en las más útiles en términos económicos, dado que favorecen la flexibilidad que exige el mercado de trabajo actual:

Los trabajos ‘voluntarios’, es decir, impagados o escasamente pagados [...] se aceptan con muchísima frecuencia como un hecho inamovible, en absoluto se exige algo diferente. Se asume la necesidad de andar a la búsqueda de otros trabajos

precarios, menos creativos, con el fin de financiar la producción cultural propia. Este financiamiento forzado, y al mismo tiempo elegido de la creatividad propia, no deja de apoyar y reproducir precisamente esas relaciones sufridas y de las que sin embargo se quiere ser parte. Quienes trabajan de forma creativa, estos precarios y precarias que crean y producen cultura, son sujetos que pueden ser explotados fácilmente ya que soportan permanentemente tales condiciones de vida y trabajo porque creen en su propia libertad y autonomía, por sus fantasías de realizarse. (Lorey, 2006, p. 11)

Desde un contexto mucho más cercano al que aquí analizamos, Karina Mauro (2018a) retoma los aportes de Lorey para el análisis de las condiciones laborales de lxs artistas del espectáculo porteño y plantea que, entre estxs, este tipo de subjetividad autoprecarizante se halla plenamente instalada y es hegemónica.

Mauro sitúa los orígenes de esta subjetividad en la historia del campo cultural porteño, y señala sus vínculos con la tradición del Movimiento Teatral Independiente, que se inició en las primeras décadas del siglo XX y se cristalizó con la fundación, en 1930, del Teatro del Pueblo de Leónidas Barletta: un proyecto impulsado por sectores intelectuales de izquierda que se oponían a la hegemonía del teatro comercial como a la imposición de repertorios por parte del Estado, y buscaba enfatizar la función didáctico-política del teatro. El movimiento daba respuesta –según la autora– a una fuerte apelación del campo intelectual de la época, que instaba a lxs artistas a asumir un rol militante que requería el abandono de la profesionalización y el consiguiente distanciamiento de la lucha sindical.

Su organización se basaba en una grupalidad horizontal (aunque esta giraba en torno a la figura de un director fuertemente personalista) al interior de la cual se resolvía la totalidad de las tareas para la producción de las obras y el mantenimiento de los espacios. Dado que este proyecto emerge en explícita oposición al teatro que por aquellos tiempos se consideraba “profesional”, tanto en su variante oficial como en la comercial, el divismo de los actores y actrices que triunfaban en estos circuitos era uno de los principales rasgos a combatir. En ese momento, uno de los desafíos más importantes del proyecto teatral independiente fue la construcción de un nuevo tipo de actor, explícita e intencionalmente no-profesional. Mediante este no-profesionalismo, se buscaba que cada actor o actriz se reconociera como un miembro más de un grupo de trabajo que, en su conjunto, debía sostener por completo la maquinaria de producción teatral sin esperar a cambio más que la satisfacción del cumplimiento de la misión social y política de alcanzar cultura al pueblo. Esto se basaba, durante los primeros tiempos del teatro independiente, en la negación, tanto de la necesidad de formación, como de la posibilidad de remuneración (Mauro, 2011).

Si bien en las etapas posteriores del proyecto estas últimas cuestiones se flexibilizaron, el teatro independiente siguió teniendo como característica fundamental la escasez de recursos económicos. Con esto, la necesidad de resolver la totalidad de tareas necesarias para llevar a cabo el hecho artístico al interior de los propios grupos, así como la imposibilidad de los artistas de sustentarse económicamente a partir de este tipo de trabajo, siguieron siendo aspectos distintivos de este, lo que dio lugar a caracterizaciones tales como las de Osvaldo Pelletieri, cuando dice que “el teatro independiente era un teatro donde todos ponían plata [y] nadie sacaba un peso” (Ciurans, 2004, p. 90), o Jorge Dubatti cuando escribe que los teatristas independientes “diseñaron una forma de hacer teatro sin necesidad de dinero, haciendo de la necesidad virtud, potenciando la riqueza de la pobreza y optimizando los escasos recursos al extremo”. (2012, p. 82)

De este modo, el proyecto teatral independiente iniciado en los años treinta sentó las bases para la aparición de un modo de dedicarse al teatro en el que el compromiso con el hacer teatral es desligado de la necesidad de obtener una remuneración, e instauró lógicas de relación e ideales éticos que se volvieron constitutivos de la formación identitaria de la gran mayoría de lxs actores y actrices a partir de ese momento.

Esta modalidad de producción daría lugar a un circuito alternativo basado en la autogestión y en una particular versión del cooperativismo que funciona en base a la inversión de tiempo y dinero por parte de sus miembros y con una muy baja rentabilidad. Un tipo de autogestión que, según Mauro (2018b), refuerza la idea conservadora de la separación entre mundo del arte y el mundo del trabajo, al invisibilizar la existencia de relaciones de producción y de posiciones desiguales dentro de estas.

La autora denuncia el modo en que las lógicas de relación heredadas de la tradición independiente invisibilizan las desigualdades que atraviesan a las relaciones de producción de tipo autogestivo. Plantea que la pertenencia al mismo circuito (o incluso al mismo grupo) no significa ocupar el mismo lugar en el proceso productivo, ya que ni todxs lxs participantes aportan el mismo capital, ni todxs obtienen los mismos beneficios, y sin embargo, la idea de grupalidad horizontal y roles rotativos vuelve invisibles tales diferencias. Por último, hace referencia al rol de las redes de colaboración y las relaciones interpersonales en la neutralización de los conflictos y el disciplinamiento para la precarización. Señala que estos vínculos interpersonales –y las relaciones de afecto y compromiso en las que se sostienen– contribuirían a ocultar importantes diferencias en el balance entre aportes realizados y ganancias obtenidas por lxs distintxs integrantes del proyecto, no solo en términos monetarios sino también de capital social, simbólico e infraestructura. Sin embargo, estas diferencias quedan invisibilizadas o son escasamente denunciadas debido a que la participación en estas redes resulta tan central para el acceso y la circulación en el sistema, que ser excluidx de ellas implicaría la imposibilidad de participar en el circuito.

Como puede verse a partir de la descripción esbozada en los apartados anteriores, la caracterización y el análisis realizados por Lorey (2006), Kunst (2015 a y b) y Mauro (2018 a y b) sobre el trabajo artístico y el modo de producción autogestivo coincide en gran medida con la realidad del teatro independiente platense.

En efecto, lxs teatristas platenses aceptan trabajos impagos o mal pagos y “asumen la necesidad de andar a la búsqueda de otros trabajos precarios, menos creativos, con el fin de financiar la producción cultural propia” (Lorey, 2006, p. 11). Así, la apuesta por el desarrollo de las propias capacidades creativas, y la elección acerca de en qué trabajar, con quiénes y en qué espacios y tiempos, conlleva como costo la incertidumbre y la inestabilidad. Y es cierto que esto genera un sentimiento basado en “una frustración y un libre disfrute simultáneos” (Kunst, 2015b, p. 158) en relación con el cual se desarrollan redes de amistad y solidaridad que, al tiempo que permiten paliar dicha precariedad e inestabilidad, de algún modo contribuyen también a sostenerla.

Es verdad que este tipo de subjetividad autoprecarizante se halla plenamente instalada y es hegemónica, también en el campo de las artes escénicas platenses. Y que las banderas de la militancia cultural, que tan valiosas resultan en el ámbito de la producción artística independiente y tan profundo calan en su identidad (esas que hacen que, aunque enoje la falta de apoyo, producir en tales condiciones provoque cierto orgullo) atentan en gran medida contra el reconocimiento de lxs artistas como trabajadorxs. Y es cierto también que la grupalidad horizontal y los vínculos de amistad en los que se sostiene la mayor parte de la producción autogestiva ocultan o enmascaran la existencia

de relaciones de producción y posiciones desiguales dentro de ellas, e invisibilizan que no todxs lxs participantes aportan el mismo capital ni obtienen los mismos beneficios.

Todo esto es cierto y lxs teatrístas platenses no son ajenxs a estas lecturas sobre su realidad. Nociones como las de autoprecarización y autoexplotación circulan cada vez más dentro del campo y están presentes tanto en las conversaciones como en las manifestaciones públicas de lxs teatrístas. El discurso que busca reconocer a lxs artistas como trabajadorxs de la cultura suena con fuerza en la comunidad del arte que se denomina independiente. Sin embargo, este desplazamiento en el discurso impacta poco en las condiciones de trabajo en las que se desenvuelven, ya que ellxs siguen haciendo gran parte de su tarea de manera gratuita o a cambio de sumas tan pequeñas que apenas alcanzan para compensar los gastos realizados durante el proceso de producción. En muchos casos, pareciera incluso ser menos importante la suma obtenida que el gesto de que su hacer sea reconocido por medio de algún tipo de remuneración monetaria, aunque sea “simbólica”. Reconocimiento que va ligado al del arte y la cultura como bienes valiosos que los particulares deben aprender a apreciar y como derechos que el Estado debe garantizar. En este sentido, las reivindicaciones buscadas no apuntan exclusivamente a la obtención de una remuneración por el trabajo realizado, sino también al desarrollo de infraestructuras –legales, administrativas, edilicias– que garanticen mejores condiciones para el trabajo artístico.

Al mismo tiempo, ocurre que mientras se exige que las funciones sean remuneradas, se acepta el trabajo gratuito en los ensayos; mientras se pide que el Estado garantice mejores condiciones de trabajo, se espera que una actriz haga la función aun estando enferma; o un grupo de gestorxs trabaja largos meses sin remuneración para poder pagar un *cachet* “simbólico” a lxs artistas del festival que ellxs organizan. De este modo, el discurso que busca reivindicar la tarea de lxs teatrístas en tanto trabajo convive, en el campo teatral platense, con muchas de las ideas y valores propios del discurso de la militancia cultural y, en cierto modo, se vuelve una parte más de este mismo discurso que lleva a que lxs platenses sigan haciendo a pesar de todo.

¿Cómo se explican estas contradicciones? ¿Cómo puede ser que incluso quienes están familiarizadxs con nociones como las de autoexplotación o autoprecarización y describen su tarea por medio de estos términos sigan reproduciendo acciones que abonan a la cronificación de estos procesos, y manteniendo la crítica en un plano que parece no pasar de lo discursivo? ¿Es que no logran comprender hasta qué punto sus lógicas de relación (interpersonales y con la tarea que realizan) se encuentran en el seno mismo de los procesos de precarización? ¿O es que no se atreven a cuestionar los fundamentos mismos del modo de producción en torno al cual han construido su identidad?

Como señalamos anteriormente, la gran diferencia entre el tipo de crítica que puede ser asumida (y reproducida) por el propio campo y la que realizan los textos que hemos presentado es que estos últimos cuestionan el núcleo duro, el centro mismo en el que se funda el valor del hacer artístico independiente o autogestivo: el deseo de hacer, la apuesta por ese deseo, el carácter elegido de la tarea que se realiza y los vínculos de amistad y reciprocidad como motor y sostén de esa actividad. Aspectos que incluso cuando en las reflexiones de algunxs artistas son entendidos como parte de la explicación de los procesos de precarización, en última instancia, en el plano más incorporado, terminan estando cargados de orgullo, y sigue siendo en torno a ellos que se construye la identidad y el apego a la práctica.

Seguramente esto tenga que ver con una dificultad para desarraigar ideas y valores que calan muy profundo en la construcción subjetiva de estxs teatrístas y de la identidad del campo en el que se han formado, con una superposición de discursos de distintos tiempos que, aunque puedan ser incompatibles en un plano teórico, se articulan

fluidamente en la práctica cotidiana. Pero no creo que se trate solo de eso, de la supervivencia remanente de discursos correspondientes a otros tiempos o a otras lógicas, que solo generan imposibilidad de avanzar hacia escenarios más justos y provechosos para quienes apuestan a ganarse la vida por medio de su hacer teatral, ni de una reproducción acrítica de un modelo que hace que todxs pierdan. En el hacer teatral independiente también se ganan cosas: la posibilidad de inscribirse en un colectivo, de construir una identidad profesional, de colocar la propia producción artística en un marco de sentido que la pondera como culturalmente valiosa y sentir así que aquello en lo que se invierte energía y deseo es algo que vale la pena. Si tantxs teatrístas platenses se pliegan a este modo de hacer e insisten en él aun cuando comprenden sus falencias y contradicciones, es porque a pesar de todo les permite vivir vidas más vivibles.

Ganarse la vida

Hace algunos años, Susana Narotzky y Niko Besnier (2014) coordinaron un número especial de *Current Anthropology* que reunió una serie de artículos centrados en el modo en que las “personas comunes” resolvían su economía en una variedad de contextos particulares. En la introducción a aquel volumen, lxs autorxs postulaban la necesidad de la antropología de comprender la vida económica a partir de las realidades cotidianas de las personas y no desde modelos abstractos divorciados de la particularidad de las prácticas. Indicaban que para esto hace falta dar cuenta de las complejas estrategias que las personas despliegan para sostener y reproducir sus vidas, que involucran no solo el trabajo asalariado, sino también inversiones en relaciones sociales, vínculos de confianza y cuidado y otras formas de acción social individual y/o colectiva que las lecturas economicistas suelen considerar triviales o incluso contraproducentes.

Proponen un replanteamiento de la economía que permita incluir todo lo que la gente hace para “ganarse la vida”, y entienden que esto no solo involucra la participación de las personas en el mercado vendiendo su trabajo por salarios, sino también una serie de prácticas que habitualmente no son consideradas económicas. Señalan que el complejo entramado de acciones que las personas realizan para sustentar la existencia suele incluir economías de afecto y redes de reciprocidad respaldadas en obligaciones morales, y que por eso “ganarse la vida” suele tener que ver con la cooperación y con ser parte de un colectivo en el que se construye sentido. Advierten también, que las estrategias de las personas para que sus vidas valgan la pena suelen implicar que se involucren simultáneamente en diferentes regímenes de valor, muchas veces incommensurables, que coexisten en su cotidianidad.

Mirar el escenario que hemos descripto desde esta perspectiva arroja una nueva luz sobre la tensión que plateamos entre las miradas de lxs teatrístas acerca del rol del deseo, la amistad y la militancia cultural y las propuestas analíticas que ponen estos mismos aspectos en tela de juicio al señalar que contribuyen al carácter precario (y autoprecarizante) del trabajo artístico.

Las lecturas que hemos presentado en el apartado anterior resultan valiosas para pensar las condiciones laborales y las lógicas de relación que atraviesan y configuran el universo teatral platense, ya que permiten identificar mecanismos del propio sistema que desde su interior quedan invisibilizados, llevan la crítica a un nivel mucho más radical al situarla en el centro mismo del sistema y no solo en aquellos sectores (como el Estado y el mercado) que lo constituyen a partir de su exterioridad. Contribuyen a una mirada menos ingenua o idealizada del quehacer teatral, y permiten ver aristas del sistema que desde el interior no suelen quedar expuestas. Por ejemplo, la contradicción entre el discurso de la militancia y el del trabajo o los modos en que la amistad se encuentra entrelazada de formas complejas con el deseo de reconocimiento, la adquisición de

capital simbólico y el poder. También llaman la atención sobre la desigualdad de posiciones dentro de un campo que se postula más homogéneo de lo que es. Y advierten los estrechos vínculos que existen entre la subjetividad artística y el tipo de lógicas neoliberales con las que muchxs teatrístas tratan de romper.

Sin embargo, incluso cuando gran parte de su argumentación se construye a partir de descripciones, al basarse en una generalización y posicionarse desde un punto de vista analítico funcionan como modelos explicativos (y potencialmente prescriptivos) que, así como evidencian aristas del sistema que desde su interior quedan parcialmente invisibilizadas, excluyen de su análisis o significan en términos meramente negativos, aspectos de la experiencia de dedicarse al teatro en estos contextos que, en la cotidianidad de las personas, adquieren relieves mucho más complejos.

Algunas de las contradicciones que se ponen de manifiesto a partir de propuestas como las de Kunst (2015 a y b), Lorey (2006) y Mauro (2018 a y b) lo son más en un plano analítico que en la experiencia misma de quienes participan de este circuito.

La posibilidad de producir por puro deseo y prepotencia de trabajo, sostenidxs en el hacer colectivo más que en los escasos recursos o apoyos que puedan llegar a obtenerse y sin remuneración alguna, suele ser vivida como un orgullo incluso cuando resulta indignante, y la tristeza de tener que producir en esas condiciones y la alegría de poder producir en esas condiciones conviven sin contradicción y sin anularse ni contrarrestarse una a la otra.

Lxs amigxs ayudan a encontrar estrategias de subsistencia y colaboran en el desarrollo de estas con apoyos materiales y emocionales. Cuidan, contienen, estimulan. Son sostenes esenciales para disminuir la inestabilidad y hacer más vivible la experiencia de la precariedad. Y al mismo tiempo, las obligaciones que genera la amistad contribuyen de manera central a la autoexplotación. La amistad es lo mejor y salva y, al mismo tiempo, es una trampa. Y no deja de salvar aun cuando se entiende que es una trampa.

El trabajo autogestivo cae de diversos modos en la lógica del emprendedurismo y al mismo tiempo habilita otras lógicas. Pone de manifiesto que hay otros modos, no monetarios, en los que pueden darse los intercambios. Modos que también son económicos y están atravesados por relaciones de poder, pero no dejan de ser otros y permiten diversificar las estrategias para sustentar la vida. Modos que, como el préstamo de equipamiento, el apoyo en la difusión de las actividades y espectáculos, ayuda en la resolución de tareas; la opinión crítica acerca de los proyectos y los apoyos emocionales y materiales que brindan lxs amigxs permiten disminuir la incertidumbre e inestabilidad con la que conviven muchxs teatrístas y resultan fundamentales para la producción de un sentido de pertenencia que hace que sus vidas tengan más sentido.

Tanto la aproximación etnográfica como la tradición antropológica permiten ver estos procesos desde otras perspectivas, en las que la articulación de esferas de valor diferenciales parece ser la regla. Que la amistad sea una institución que regula los intercambios, pauta obligaciones, media las relaciones de reciprocidad y disminuye la inseguridad no es nuevo en la historia de la antropología. Desde los *amikri* descritos por Michael Harner (1978) en su etnografía sobre lxs shuar de Amazonia, hasta los “amigos de intercambio” de los caravaneros de nuestra puna (Göbel, 2002), esto ha sido así. Seguramente cualquiera de ellxs estaría de acuerdo con campesinos de Pernambuco que compartieron con de L’Estoile que “el dinero es bueno pero un amigo es mejor” (2014, p. 62). Y lo mismo ocurre con la convivencia de lógicas más y menos capitalistas. Más y menos monetarizadas. Y con la complementariedad de estrategias como un modo de reducir riesgos en contextos de incertidumbre y precariedad.

Mirar los procesos que aquí analizamos solamente en términos de trabajo (y de trabajo asalariado) impide ver el caso en toda su complejidad. Sin dudas, es fundamental verlo como trabajo. Porque para muchxs lo es y porque es un interés central del campo que sea considerado en estos términos. Hay que visibilizar que, como trabajo, es precario y autoprecarizante. Y hay que discutir qué elementos del sistema llevan a eso y profundizar esa denuncia en lugar de buscar las causas solo por fuera. Pero ver este caso desde una perspectiva etnográfica implica más que eso. Implica que para comprender el quehacer de los artistas en tanto trabajo, este no debe ser entendido solo como una actividad de producción de bienes y servicios a cambio de una remuneración, sino también como un mecanismo de habilitación o capacitación de quienes lo realizan, de valorización social de los trabajadores y un espacio de integración social (Escobar Araujo y Querejazu Leyton, 2004). Que hacer del teatro un medio de vida es más que hacer de este una fuente de ingresos. Es un modo de hacer sus vidas más vivibles.

El tipo de crítica que estimulan las propuestas antes compartidas no puede llevarse a un nivel radical en el plano de las prácticas porque esto implicaría dinamitar el sistema mismo desde sus bases o, en el plano individual, dejar de hacer. Es por eso que el tipo de crítica que sí puede hacerse desde un nivel analítico (y que de modo cada vez menos excepcional, es asumida por lxs mismxs artistas), incluso cuando se comprende y se reproduce, no provoca cambios sustanciales en las prácticas. Sin embargo, la ausencia de cambios radicales no implica que no haya desplazamientos, cambios más sutiles, pequeñas resistencias. La posibilidad de distinguir roles que hasta el momento se presentaban como igualitarios, y entender que esconden modos desiguales de comprometerse con la actividad. Decir que no algunas veces, poder visualizar qué lógicas, qué regímenes de valor, qué sistemas de obligaciones operan en cada decisión y así poder distinguir ciertos niveles de autonomía.

Creo que es necesario continuar con la indagación sobre estos procesos desde una perspectiva etnográfica, que permita relevar la complejidad de las prácticas y los entramados de sentidos que las sostienen y orientan. Comprenderlos como procesos económicos, en los que sea posible identificar las pérdidas y las ganancias, y observar las múltiples formas que adquieren las transacciones materiales y afectivas. Dar lugar al cálculo pero comprender también que hay cosas que no son calculables, que corresponden a otros regímenes que se articulan pero que no son conmensurables y que es en esta compleja articulación que las personas entran la producción y la reproducción del teatro como medio de vida.

Sobre la autora

Mariana del Mármol es Doctora de la Universidad de Buenos Aires y Licenciada en Antropología por la Universidad Nacional de La Plata. Indaga los procesos de trabajo y autogestión en el teatro independiente platense. Es docente de Etnografía I en la carrera de Antropología de UNLP.

Financiamiento

Este documento es resultado del financiamiento otorgado por el Estado Nacional, por lo tanto queda sujeto al cumplimiento de la Ley N° 26.899. El trabajo etnográfico en el que se basa el presente artículo fue realizado en el marco de una beca posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (2016-2019).

Agradecimientos

A Mariana Sáez, Leonardo Basanta y Chapi Barresi, con quienes compartí numerosas charlas, lecturas y procesos de escritura sobre los temas que discuto en este artículo.

Al financiamiento público de la ciencia en Argentina (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas y Universidad Nacional de La Plata), que me otorgó las becas doctorales y posdoctorales con las cuales financié mi trabajo.

Referencias bibliográficas

- » Basanta, L. y del Mármol, M. (2017). ¿Y si lo hobby habita lo profesional? Apuntes sobre el trabajo en el teatro independiente platense. En: P. Ansaldo, M. Fukelman, B. Girotti y J. Trombetta (Comp.). *Teatro independiente: historia y actualidad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación, 185-196.
- » Basanta, L. y del Mármol, M. (2018). *Por qué hacemos lo que hacemos. Apuntes sobre deseo, reconocimiento y legitimación en la producción de teatro platense* [Ponencia en las 2° Jornadas de Estudios sobre Teatro Independiente (Internacionales)]. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo.
- » Bayardo, R. (1997). *El teatro "off Corrientes": ¿una alternativa estético-cultural?* (tesis de doctorado). Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, Argentina.
- » Bolstanski, L. y Chiapello, E. (1999). *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal.
- » Bourdieu, P. (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Córdoba y Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- » Ciurans, E. (2004). Entrevista a Osvaldo Pelletieri. *Assaig de teatre. Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral*, 43, 87-97.
- » de L'Estoile, B. (2014). "Money Is Good, but a Friend Is Better": Uncertainty, Orientation to the Future, and "the Economy". *Current Anthropology*, 55(S9), S62-S73. doi:10.1086/676068
- » del Mármol, M. (2016). *Una corporalidad expandida. Cuerpo y afectividad en la formación de actores y actrices en el circuito teatral independiente de la ciudad de La Plata* (tesis doctoral). Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, Argentina.
- » del Mármol, M. (2018). Hacer de la necesidad virtud. Ser teatrista independiente como modo de legitimación. *Tempos e Espaços em Educação*, 11(24), 99-110.
- » del Mármol, M. Magri, G. y Sáez, M. (2017). Acá todos somos independientes. Triangulaciones etnográficas desde la danza contemporánea, la música popular y el teatro en la ciudad de La Plata. *El Genio Maligno. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 20, 44-64.
- » Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.
- » Escobar Araujo, A. M. y Querejazu Leyton, P. (2004). *Los trabajadores del sector cultural en Chile. Estudio de caracterización*. Bogotá: Convenio Andrés Bello. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile.
- » Gené, J. (1993) El CELCIT en la formación teatral latinoamericana. *Latin American Theatre Review*, 27(1), 5-14.
- » Göbel, B. (2002). Identidades sociales y medio ambiente: la multiplicidad de los significados del espacio en la Puna de Atacama. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Americano*, 19, 267-296.
- » Gonzalez Meyer, R. (2001) El "buen trabajo" como norte del desarrollo. *Proposiciones*, 32, 6-24.
- » Harner, M. (1978). *Shuar. Pueblo de las cascadas sagradas*. Quito: Ediciones Mundo

Shaur.

- » Kunst, B. (2015a). *Artist at Work: Proximity of Art and Capitalism*. Winchester y Washington: Zero Books.
- » Kunst, B. (2015b). Las dimensiones afectivas del trabajo artístico: la paradoja de la visibilidad. En I. Rozas y Q. Pujol (Eds.). *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo* (pp. 151-172). Barcelona: Mercat de les flors; Institut del Teatre; Polígrafa.
- » Lorey, I. (2006). Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y productoras culturales. Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas (EIPCP). Recuperado de www.eipcp.net/transversal/1106/lorey/es
- » Mauro, K. (2011). *La técnica de actuación en Buenos Aires. Elementos para un Modelo de Análisis de la Actuación Teatral a partir del caso porteño* (tesis de doctorado). Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, Argentina.
- » Mauro, K. (2018a). Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico. *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica teatral*, 27, 114-143. doi: 0.34096/tdf.n27.5097
- » Mauro, K. (2018b). Identidades y apelaciones antagónicas de los trabajadores del espectáculo (1902-1955). *telondefondo Revista de Teoría y Crítica teatral*, 27, 176-231. doi: h10.34096/tdf.n27.5100
- » Mendoza Niño, I. P. (2011). Arte y trabajo: una aproximación conceptual a la relación del arte con otros campos del espacio social. *CALLE14: Revista de Investigación en el campo del arte*, 5(6), 120-138.
- » Narotzky, S. y Besnier, N. (2014). Crisis, Value, and Hope: Rethinking the Economy: An Introduction to Supplement 9. *Current Anthropology*, 55(S9), S4-S16. doi:10.1086/676327
- » Rimoldi, L. y Monchietti, A. (2014). Modalidades asociativas en el teatro argentino desde la teoría de las representaciones sociales. *European Review of Artistic Studies*, 5(1), 17-33.