

Reflexiones sobre la asociación, gestión y producción en las artes escénicas a partir del caso porteño

Karina Mauro
(CONICET/UBA - UNA)

El presente trabajo forma parte de la investigación desarrollada en el marco del proyecto UBACyT “Los trabajadores del espectáculo en Buenos Aires: la especificidad laboral como condicionamiento de su situación social, cultural y gremial (1902–1955)”, entendiendo por trabajadores del espectáculo a los actores de teatro, cine y radio (la televisión todavía no se había desarrollado en el país en ese período), a los bailarines y a los artistas de variedades. En esta oportunidad centraremos nuestro análisis en la modalidad de producción más extendida dentro del prestigioso y próspero campo teatral porteño: la producción en cooperativa.

La intensa actividad teatral en la Argentina es un fenómeno reconocido a nivel internacional. La Ciudad de Buenos Aires constituye una de las plazas con mayor teatro del mundo, con sus más de 400 puestas en escena semanales, en sus tres circuitos: oficial, comercial y *off* o alternativo, siendo este último el que ofrece la mayor cantidad de propuestas. La situación de este circuito, sin duda favorable a primera vista, constituye el resultado de la aplicación de la Ley Nº 24800/97, más conocida como 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 en cooperativa. El teatro porteño cuenta además, con los subsidios otorgados por Proteatro, organismo creado por la Ley Nº156/99 del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, que también otorga subsidios para salas y proyectos encarados por elencos organizados en cooperativa. La concepción de la que parte esta legislación es la de fomentar proyectos teatrales pequeños, en los que la experimentación estética prevalece por sobre el afán de lucro, cualidad que es garantizada por el trabajo asociativo de los propios creadores, entendiendo como parte de los mismos a los actores y al director. El dramaturgo no suele formar parte de la cooperativa teatral, percibiendo el 10% de la recaudación a través de Argentores, organismo que funciona desde 1910.

A casi veinte años de la aplicación de la legislación vigente, podemos caracterizar la situación actual como de un vigoroso dinamismo, no sólo merced a la proliferación de propuestas, sino también a la aparición de numerosas salas teatrales de entre 30 y 60 localidades, dedicadas exclusivamente al circuito alternativo, pero que no cuentan con subsidio alguno, por lo que se sostienen con los recursos generados por la propia actividad. Esto se implementa mediante la percepción de un porcentaje de la recaudación o, cuando el mismo no logra cubrir un monto mínimo estipulado, con el cobro de un seguro de sala fijo (que

usualmente se calcula en base al monto equivalente a diez butacas vendidas) que corre por cuenta de la cooperativa. Otras fuentes de ingreso a las salas generadas por la actividad teatral son el alquiler del espacio para los ensayos de los proyectos (solventados por quienes lo integran, generalmente antes de contar con subsidio alguno), y para el dictado de cursos y talleres de actuación, danza y otras disciplinas vinculadas con las artes del espectáculo.

Una consecuencia de la gran cantidad de propuestas ofrecidas en el teatro alternativo es la dificultad que afrontan los proyectos para conseguir disponibilidad a pesar de los numerosos espacios existentes. En los últimos tiempos puede verificarse la implementación de una estrategia por parte de las salas, que consiste en la rápida rotación de espectáculos cuando los mismos no cubren una cantidad mínima de espectadores, pero también cuando los superan, lo cual redundaría en un perjuicio para la inversión realizada por la cooperativa. Esto sucede debido a que el recambio por espectáculos nuevos le ofrece a las salas una recaudación segura, producida por el *shock* inicial de espectadores familiares y amigos del elenco.

Además de estas obligaciones, que se asumen con el monto recaudado mediante la venta de entradas o en su defecto con el aporte personal de los miembros de la cooperativa, ésta afronta los gastos de producción, que en teoría deben ser solventados con el subsidio obtenido. Esto implica gastos de escenografía, vestuario y difusión, rubro creciente en virtud de la gran cantidad de propuestas que coexisten. Por tal motivo, desde hace casi una década, han surgido más de quince pequeñas agencias de prensa dedicadas exclusivamente a la difusión de proyectos del circuito alternativo, fundamentalmente entre críticos que se desempeñan en sitios virtuales y, en menor medida, en medios masivos. Estas agencias de prensa perciben un monto fijo, que oscila actualmente entre el 15% y el 30 % del monto del subsidio otorgado.

Por otra parte, el dinamismo alcanzado por el circuito ha desembocado en una notable profesionalización y especialización de agentes (artistas, salas, técnicos, compañías de prensa, y hasta un sistema de ventas *online*) que desarrollan su actividad exclusivamente en el mismo, por lo que ya no se desempeñan gratuitamente como antaño. Por tal motivo, la cooperativa afronta también en cada función realizada el pago del personal técnico (iluminadores y sonidistas) y de otros artistas que no formen parte de la misma (los músicos suelen cobrar un cachet fijo por sus participaciones). El crecimiento de las propuestas ha propiciado también la irrupción del rol de productor, anteriormente ausente en el teatro cooperativo. El productor se especializa en el armado de las carpetas para la solicitud de subsidios, percibiendo un monto fijo por el trámite y/o un porcentaje del subsidio obtenido, lo cual no actúa en perjuicio de su participación como miembro de la cooperativa, cuando el proyecto ya está en marcha.

Si bien los sistemas de subsidios exigen que un 30% del mismo se destine a los honorarios de los actores, dado que la cooperativa es quien gestiona la totalidad de la producción y asume los riesgos ante eventuales pérdidas, sus miembros afrontan con la responsabilidad estética y económica que exceda al subsidio obtenido, por lo que estos honorarios son muchas veces reinvertidos. Esto no sólo se realiza a través de la utilización directa del dinero correspondiente a los honorarios en gastos de producción, sino también mediante la dedicación en tiempo. En virtud de que uno de los pilares del circuito alternativo es la experimentación e innovación estética, los tiempos de ensayo son sobradamente prolongados en comparación con los circuitos oficial y comercial. Esto puede instrumentarse porque los ensayos no son pagos. Otro factor que contribuye a la prolongación del tiempo de ensayo es la disponibilidad horaria reducida de los integrantes del elenco, debido a su desempeño laboral en otras actividades de las que obtienen su sustento (algunas vinculadas con el mundo actoral en otros medios o con la docencia, o en actividades que no tienen relación alguna con lo artístico).

Por otra parte, el número de actores por cooperativa se establece en función de la cantidad de personajes estipulado por el texto dramático de base cuando éste existe o del proyecto estético del que se trate, pautas que establece el director de la puesta en escena, quien generalmente motoriza el proyecto convocando a los actores. Por tal motivo, el porcentaje del subsidio destinado a honorarios tendrá una significación variable según la cantidad de actores que integren el proyecto. Dicho monto debe depositarse en la Asociación Argentina de Actores, organismo gremial en el que la cooperativa debe estar registrada como “Sociedad Accidental de Trabajo” antes de solicitar el subsidio, y que percibe un 6% del monto de honorarios fijado por el mismo, destinado a la representación sindical y a la obra social.

A partir de la somera caracterización realizada, podemos establecer algunas particularidades respecto al trabajo actoral en el circuito teatral alternativo porteño. Por un lado, las políticas de fomento a la producción han generado un circuito de gran dinamismo artístico y también económico, en tanto han surgido y se mantienen en actividad, espacios, técnicos, profesionales y servicios con dedicación exclusiva en el mismo. No obstante, esta generación de recursos no alcanza a los trabajadores de la actuación, a pesar de que es su labor la que propicia la existencia del hecho teatral en sí mismo. La intensa actividad teatral reporta, por otra parte, beneficios simbólicos para el Estado, al tiempo que genera prestigio y posibilidades de trabajo en otros circuitos y medios más lucrativos para las instancias que detentan los roles jerárquicos en la actividad teatral, lo cual queda de manifiesto en la atribución de autoría de los proyectos a dramaturgos y directores. Ambas retribuciones están ausentes en el caso de los actores o los alcanzan en menor medida. ¿Cuál es el motivo por el cual la generación de beneficios económicos,

artísticos y simbólicos no alcanza a mejorar la situación de los trabajadores de la actuación en el circuito alternativo? ¿En qué medida el trabajo asociativo, pilar sobre el que se construye todo este sistema, propicia o impide que esta situación se modifique? ¿Es esta situación visible para los propios agentes implicados? ¿Por qué motivo no lo es?

La identidad actoral: entre lo misional y lo laboral

Desde principios del siglo XX, uno de los argumentos más socorridos para abogar por la implementación del trabajo asociativo en nuestro teatro, fue que la exclusión del empresario como organizador de la actividad liberaría al teatro del afán de lucro y lo dejaría sólo a merced de los elevados intereses artísticos de los creadores. Así, para la dirigencia de la temprana Sociedad Argentina de Actores la eliminación de la instancia capitalista en el mundo del teatro, junto con una postura de férrea autonomía ante el Estado, garantizaría la decisión libre y autónoma de los actores para conformar y gestionar cooperativas organizadas según el modelo de otros trabajadores, mediante las cuales obtener los medios para su subsistencia.

Sin embargo, las dificultades de los numerosos intentos de implementación por parte de los actores huelguistas en 1919 y 1921, y por el propio gremio posteriormente, evidenciaron las profundas diferencias que presenta la actividad actoral respecto de otras áreas del mundo del trabajo. Consideramos que la extrapolación de las experiencias de otros trabajadores al caso de los actores, sin tener en cuenta la especificidad de la tarea que realizan, provocó que las estrategias de lucha implementadas por el colectivo actoral fracasaran y contribuyó a que la problemática laboral en el sector se mantuviera en el tiempo.

Por ello, es necesario partir del análisis de la especificidad de la tarea realizada por estos trabajadores. La misma se funda en el hecho de ser una actividad basada en la exhibición pública del cuerpo y de la acción, es decir, en dar espectáculo del propio cuerpo y del propio accionar. En este sentido, Jacques Rancière (2009) afirma que el escenario perturba la división de identidades, actividades y espacios en el seno de una sociedad, porque quien se exhibe en el mismo da al principio privado del trabajo, un carácter público.

Dos consecuencias se desprenden de esta definición de lo que implica un artista del espectáculo. Las mismas van a determinar las condiciones del ejercicio de su actividad y de su inserción en la sociedad. La primera es la extrema dependencia de la mirada ajena, por lo que la auténtica tarea del artista va a consistir en desarrollar recursos para obtener y preservar esa mirada. Además, a lo largo de la historia aparecerá una serie de intermediarios que operarán entre el artista y la mirada del espectador,

esgrimiendo todo tipo de argumentos para justificar dicha mediación, ya sean de carácter moral, religioso, político, económico, e incluso estético. Ocuparán dicha posición de intermediarios el autor del texto dramático, al director, al dueño del espacio donde el encuentro entre artista y espectador tiene lugar, el empresario que organiza la actividad, los medios de comunicación que la difunden, etc. Y fundamentalmente, asumirán dicha posición los sectores que detentan la centralidad del campo cultural y que, por consiguiente, legitiman o desestiman el desempeño de los demás agentes del mismo. Por otro lado, esta necesidad constante de obtener el favor del público se halla en la base de derivaciones que van desde la inestabilidad laboral crónica hasta la generación de jerarquías internas (cuyo punto máximo es la figura del actor-empresario), que intervenciones externas (institucionales, estatales, comunitarias) débilmente pueden paliar. Por consiguiente, la circunstancial y muchas veces inconstante preferencia del público, se convierte en un desafío para la implementación del trabajo en cooperativas en esta actividad, que no puede limitarse simplemente a reproducir sin modificaciones los modos tradicionales de la autogestión.

La segunda consecuencia de la especificidad del artista del espectáculo deriva del conflicto que representa para una cultura logocéntrica como la occidental, la exhibición del cuerpo y de la acción, al punto que en toda metodología de formación del actor, en todo programa artístico y hasta en cada desempeño actoral particular se ponen en juego las concepciones colectivas de la subjetividad y de lo simbólico, y las relaciones que las mismas establecen con los lineamientos morales, ideológicos y estéticos que se hallan en pugna en una sociedad dada. Es por ello que en el arte actoral siempre se halla implícita una dimensión política. Por consiguiente, la exhibición del actor va a intentar ser controlada mediante su subordinación a algún sentido que la justifique, es decir, a determinada noción de “representación”. Así, la actividad de los actores resulta legitimada en la medida en que se subordine a la representación de un sentido valorado colectivamente. Esto contribuye a situar a los actores en una posición subalterna, en tanto su tarea se plantea como la ejecución material de un sentido aportado por el texto dramático creado por el autor y refrendado por la visión del director, lo cual redundará en la posición jerárquica que ocupan ambos roles en el quehacer teatral. Se produce entonces, con respecto al resultado del trabajo del actor, al que sería legítimo considerar como una obra de arte en sí misma, una suerte de atribución selectiva, por la cual el sentido representado no le corresponde al actor, sino al autor. Lo que se le adjudica al actor, en cambio, serán los aspectos negativos derivados del usufructo de su exhibición pública, lo que se traduce en una insistente condena moral, en su vinculación con la prostitución o con la marginalidad, que podemos identificar a lo largo de la historia.

La condena al usufructo de la actividad artística procede del mundo griego, en el que ciertas prácticas tanto artísticas como deportivas, eran toleradas si y sólo si el ciudadano renunciaba a la utilidad que pudieran reportar las mismas, o sea, si renunciaba a la posibilidad de ganar su sustento mediante dicha práctica. Esta concepción del artista se halla en la base de la visión dominante en el mundo de la cultura y de las artes en nuestra sociedad, en la que se le exige a todo aquel que se desempeña en estas actividades, la renuncia o aparente renuncia al usufructo económico por su trabajo y su consagración al bien común, adoptando la misión de transmitir un mensaje que se proponga elevar o emancipar al público. Simultáneamente, entonces, opera una acusación a todos aquellos que no renuncian a ganar el sustento mediante su trabajo, generando la consiguiente división entre un “nosotros” culto y un “ellos” inculto o rapaz, polarización que en nuestro campo cultural es muy notoria. La exigencia de subordinar la tarea cultural o artística a fines no económicos subyace en concepciones como la de la vocación, que el sentido común le aplica a los artistas pero también a los docentes, a los médicos, etc., o la de que el placer que reporta el ejercicio de determinada práctica sustituiría la falta de remuneración (lo cual también constituye una condena implícita al placer).

Al tiempo que estas ideas escamotean la condición de trabajo de ciertas actividades, dos explicaciones quedan sustraídas en las mismas. Por un lado, ¿cómo obtienen su sustento quienes sostienen esta visión de la cultura? ¿Es posible que un sujeto que no obtenga su sustento por otros medios se dedique al arte? ¿Es deseable? Por otra parte, ¿quién genera la plusvalía en las actividades “culturales” o “artísticas”? ¿Y quién se la apropia?

Desde su constitución, el campo teatral argentino se configuró en la encrucijada entre los imperativos económicos propios de una actividad comercial y estas demandas culturales y éticas provenientes de los sectores intelectuales. En consonancia con las concepciones anteriormente descritas, éstos reclamaban que la actividad teatral se organice en torno de un componente ético que se centraba en la atribución de una función didáctica del teatro hacia el público, que debía prevalecer por sobre los componentes estéticos, percibidos como una superficialidad prescindible que actúa en detrimento de la comunicación del enunciado.

Durante las tres primeras décadas del siglo XX esta concepción persistió sólo como demanda, dado que la actividad teatral era eminentemente comercial y en su mayor medida respondía a tópicos y parámetros estéticos de carácter nacional y popular. Este desajuste entre lo pretendido por la intelectualidad y la situación real del teatro de la época, suscitó interminables reprimendas éticas y estéticas que sustentaron una profunda desvalorización por estas formas artísticas, que con los años

redundó en la pérdida de este patrimonio cultural intangible. Esta desvalorización se sumaba a la grave precariedad laboral que soportaban los actores, dado que no existía legislación laboral en el sector, librado al afán de lucro de los empresarios.

Como ya hemos adelantado, el gremio que nucleaba a los actores, haciendo suyo el reclamo intelectual e influenciado por los idearios anarquista y socialista (conforme al clima de época), ensayaron la implementación de empresas autogestivas que no fueron exitosas. Por consiguiente, la preponderancia de la organización de tipo comercial en el teatro profesional se mantuvo durante toda la primera mitad del siglo XX, a la que se le sumó la aparición del cine y la radio como nuevos ámbitos de desempeño laboral de los actores.

Sin embargo, el ideal largamente ansiado de un teatro culto, desligado del afán de lucro y volcado completamente a la misión de transmitir contenidos valiosos logró imponerse en un movimiento no profesional que basó su organización en el sistema de cooperativas: el teatro independiente. Es necesario hacer una salvedad en este punto, dado que la estructura de cooperativa funcionaba para la producción y concepción estética de las obras, al tiempo que imperaba entre sus miembros la prohibición expresa de ganar dinero mediante el teatro. El movimiento independiente sentó las bases de un teatro de arte militante, cuyo objetivo explícito era la educación del público mediante la comunicación de un mensaje político emancipatorio, completamente desligado del afán comercial que ostentaba el resto de la producción teatral. En este sentido, su aparición vino a responder a la fuerte interpelación ejercida por el campo intelectual que reclamaba el desarrollo de un teatro producido a partir de textos dramáticos de importancia que, en lugar de expresar las formas y preocupaciones propias del público, lo eduque. Si bien inicialmente este proyecto no había logrado imponerse, los años 30 traerían cambios significativos en la sociedad, que desembocarían en el establecimiento de la preponderancia de esta dimensión ética del teatro largamente reclamada.

No es posible comprender el inicio de este movimiento sin tener en cuenta la paulatina diferenciación, operada en el seno de la élite, entre una cultura culta dominante y una variante denominada “intelectual”, como resultado del desplazamiento de los intelectuales de la clase dirigente y su reemplazo por una clase netamente política (Sigal: 2002). Como resultado se operará una creciente distancia entre una visión cultural conservadora y otra progresista, vinculada con el ámbito universitario y con posiciones políticas de izquierda. No obstante, esta divergencia estético-ideológica se minimiza en lo que respecta a la posición de “tutelaje cultural” que ambas vertientes se atribuyen y a la función social, política y educativa (en tanto divulgación de valores universales, que van desde la moral, la religión, el

mercado, la propiedad privada o la revolución) que los productos culturales y artísticos deben ejercer en una categoría compleja, definida como “pueblo”. En el mismo sentido, Ford (1984) señala que persiste en esta postura, el concepto burgués de cultura como bien universal al margen de la historia, es decir, la idea de una cultura única que acepta dos vertientes: la elitista (diferenciadora y apropiadora) y la reformista (es decir, distributiva y por lo tanto, imponible a otros). El movimiento de teatro independiente surgirá en clara consonancia con esta vertiente cultural reformista.

El iniciador del movimiento fue el Teatro del Pueblo fundado en 1930 por Leónidas Barletta. Poseyendo estrechas relaciones con el Partido Comunista, el Teatro del Pueblo tomó su denominación de la propuesta de Romain Rolland en su libro homónimo y planteó la concreción de un teatro culto organizado en cooperativas, pero no ya para eliminar al empresario como intermediario, tal como lo habían planteado los huelguistas de los 20, sino para plantear un teatro de corte mensajista con una función exclusivamente didáctico-política hacia el público popular. En este sentido fracasó, porque nunca llegó al mismo: en efecto, el público del Teatro del Pueblo estaba constituido por los sectores que ya compartían su ideología política y cultural. No obstante, su ideario y organización ejerció una influencia definitoria en el campo cultural, al funcionar como modelo organizativo y plantear un patrón de conducta exigible en los actores.

Es notable que en el afán por transmitir un teatro que fomentara la conciencia política en las clases obreras, los actores debieran responder a una apelación que los constituía como militantes y no como trabajadores. En efecto, la caracterización de la actuación como parte del mundo de la cultura y, por consiguiente, la exigencia de su identificación con la misión que se le adjudicaba a la misma, tornaban imposible cualquier asimilación de su tarea con la de los trabajadores a los que se pretendía llegar. Por ello, consideramos que la apelación a la militancia funcionó como un factor retardatario en la conciencia laboral de los artistas.

Esto se evidencia en la organización interna del Teatro del Pueblo, que luego sería replicada en las agrupaciones independientes surgidas posteriormente en todo el país. Dicha estructura constaba de un director personalista en el centro, alrededor del cual se disponían los anónimos actores. La tarea de estos quedaba reducida al compromiso militante con la función atribuida al teatro, para lo cual debían comunicar el texto dramático con parquedad, ignorando los gustos del público y respetando las decisiones del director. El resto de los deberes del actor consistía en llevar adelante todos los trabajos que demandaba el mantenimiento de la sala: limpiar, confeccionar la escenografía, el vestuario, etc.

De este modo, la condición del actor en el seno del Teatro del Pueblo era por demás precaria dado que no se consideraba prioritaria su formación técnica y que estaba prohibido ganar dinero con la actuación, por lo que no se le permitía profesionalizarse y por consiguiente, sindicalizarse. Además, el anonimato y la rotación de roles (lo cual desestimaba las aptitudes artísticas innatas de los miembros de la cooperativa) sustraían la posibilidad de obtener un reconocimiento de tipo simbólico a la labor de estos artistas. Así, en un contexto signado por la precariedad laboral y los obstáculos de un proceso de sindicalización trabajoso, el movimiento de teatro independiente no le planteó al trabajador de la actuación otra alternativa más que el abandono de la actividad profesional en pos de una militancia de tipo político-cultural.

La concepción del arte y la cultura del teatro independiente adquirió una rápida y prolongada centralidad en el campo cultural porteño, y pronto promovió el surgimiento de otras formaciones similares en la Ciudad de Buenos Aires y en el resto del país. Si durante el primer peronismo, el teatro independiente ejerció una oposición frontal y directa al gobierno, la caída del mismo promovió la decadencia del Teatro del Pueblo y el inicio de una nueva etapa en el movimiento. Así, a partir de la segunda mitad de la década del 50 surgieron nuevas agrupaciones que conservaron el objetivo de producir un teatro de arte que vehiculizara contenidos emancipatorios y la exigencia de la gratuidad del trabajo del actor en el sistema de cooperativa, pero incluyeron en su ideario pretensiones estéticas novedosas. De este modo, las nuevas agrupaciones emprendieron la experimentación estética a partir de cambios en el espacio escénico y de la incorporación de metodologías de actuación novedosas para nuestro medio, como el sistema Stanislavski (que daría lugar a la dramaturgia “realista reflexiva”). Como resultado, para mediados de la década del 60, todo el teatro porteño se había dinamizado a partir de los logros de este teatro independiente renovado.

De este modo, la cooperativa pasó a significar una categoría estética, en tanto esta organización garantizaba la libertad y experimentación creativa de los artistas. No obstante, esto se conseguía merced a la gratuidad del trabajo, que quedaba invisibilizada detrás de los logros estéticos y políticos, y del consiguiente reconocimiento y legitimidad que este tipo de teatro suscitaba dentro del campo cultural. Así, con el correr del tiempo, la concepción didáctica que ostentaba este teatro se amalgamó con la noción de libertad creativa, por lo que la organización en cooperativas se presentó como la única opción para la experimentación estética liberada de las exigencias de la boletería, así como también de los reclamos sindicales.

Conclusiones

El presente trabajo ha intentado brindar un panorama de las condiciones del trabajo asociativo en la escena porteña actual. Hemos analizado de qué forma las condiciones de producción propician la gratuidad del trabajo actoral y hemos ensayado las causas culturales e históricas que convierten a esta problemática en una situación crónica e invisibilizada. Consideramos que esto se debe a que el modelo vigente se inspiró y al mismo tiempo avaló y profundizó las condiciones de producción establecidas por el teatro independiente, con el amparo de la casi unánime legitimidad y prestigio con los que este movimiento contaba en el campo cultural, dada su congruencia con ideales largamente ansiados dentro del mismo. Dado que la condición de los actores como trabajadores era algo ajeno al ideario del actor militante del teatro independiente, la misma no se presenta como problema para los agentes del campo teatral, entre los que se incluyen el Estado, los propios actores y sus organizaciones sindicales.

Es sobre este sistema que se implementó la legislación vigente, en tanto fomento a la producción mediante un sistema de subsidios estatales que permitan la generación de proyectos teatrales no oficiales ni comerciales y de espacios dedicados a este tipo de iniciativas. De este modo, la producción creció y se especializó, propiciando el surgimiento de un circuito conformado por salas, artistas, técnicos y agentes de prensa cuyo desempeño se limita exclusivamente al ámbito alternativo. No obstante, y más allá del éxito de esta organización, expresado en la creciente cantidad de producción y en el dinamismo económico de la misma, hay una situación que se mantiene inalterable: la gratuidad del trabajo del actor.

De este modo, el fomento económico por parte del Estado sumado a la estricta independencia estética de los creadores organizados en cooperativa constituye un modelo explícito de política cultural teatral, mientras la gratuidad del trabajo actoral persiste como característica implícita dentro del mismo. La organización del teatro en cooperativas se presenta entonces como una suerte de “adecuación ficticia” al modelo del trabajo asociativo, en tanto hasta ahora sólo les reporta a los actores las responsabilidades y obligaciones propias de la organización y gestión de la producción, pero no los beneficios que la misma debería generarle a los trabajadores que la asumen. En estrecha relación con esta problemática se encuentra la cuestión de la relación de dependencia y de la generación de plusvalía en las actividades comerciales y no comerciales (o no comerciales en apariencia) que se basan en la explotación de las artes del espectáculo. En este sentido, creemos que es a partir de las precarias condiciones del teatro alternativo, en el que se desempeñan la mayoría de los actores, que se configuran las condiciones laborales de los otros circuitos teatrales y de los demás medios. Es necesario entonces analizar y desnaturalizar la estructura identitaria de los propios actores para que la condición de artista o militante de la cultura no

implique necesariamente la gratuidad del trabajo, y en este sentido es fundamental la intervención de todos los agentes implicados, desde el Estado hasta los gremios, e incluso los investigadores y críticos.

A raíz de este análisis podemos concluir que en el caso del teatro se presenta una notable y curiosa paradoja: el sistema autogestivo termina reforzando la idea conservadora del mundo de la cultura y del arte como ajenos al mundo del trabajo. Consideramos que la extrapolación de las experiencias de otros trabajadores al caso de los actores, sin considerar la especificidad de la tarea que realizan, provocó que las estrategias de lucha implementadas por el colectivo actoral fracasaran y contribuyó a que la problemática laboral en el sector se mantuviera en el tiempo. El desconocimiento o desentendimiento por la singularidad de estas tareas es una actitud que se reitera en la legislación, en las políticas culturales, en la apelación que desde diversos grupos políticos se realizó y se realiza a los actores, e incluso en las propias organizaciones sindicales que los representan.

Bibliografía

Ford, A, J Rivera y E. Romano, 1984. *Medios de comunicación y cultura popular*, Bs As: Legasa

Mauro, K., 2014. "Actores y mundo del trabajo: apuntes para una problemática construcción identitaria", *Actas de las VIII Jornadas de Sociología de la UNLP*, La Plata: UNLP

Mauro, K., 2014. "Reflexiones sobre las condiciones laborales de los actores durante el primer peronismo", en *Actas del Cuarto Congreso de Estudios sobre el Peronismo (1943-2014)*, San Miguel de Tucumán: Red de Estudios sobre el Peronismo (CONICET) y UNT

Mauro, K., 2014. "La actuación popular como patrimonio cultural intangible en riesgo", *Revista Afuera, Estudios de Crítica Cultural*, Número Especial "El Actor Popular", X, 14

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 doctoral inédita, UBA

Pellettieri, O. (Dir.), 2006. *Teatro del Pueblo. Una utopía concretada*, Bs. As.: Galerna

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

Rancière, J, 2009. "La división de lo sensible. Estética y política", en *Mesetas.net* (rec. 25/08/09)

Sigal, S., 2002. *Intelectuales y poder en Argentina. La década del 60*, Bs. As.: Siglo XXI