

¿Qué va a pasar cuando ya no actúe nadie? Estrategias de acción colectiva de actores y actrices de teatro del gran la plata durante la pandemia por Covid-19.

Juliana Díaz (IdIHCS - FaHCE / CONICET).

julianadiaz345@gmail.com

Para mí no es una pérdida de tiempo.

Sí, es verdad que agota y tenés que tener mucho tiempo

para hacer eso, pero no es una pérdida de tiempo.

Porque construís trama, construís relato.

(37 años. Actor en circuito oficial, comercial e independiente, gestor cultural).

Introducción

Esta ponencia forma parte de los estudios en curso del Doctorado en Ciencias Sociales por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata (FaHCE-UNLP) financiados por una Beca Interna Doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Con el acompañamiento de las doctoras Ana Bugnone y Mariana Busso, indagamos las situaciones laborales de actores y actrices de teatro del Gran La Plata entre los años 2019 y 2021. En este estudio, encontramos que el valor social que se atribuye a las obras de arte y sus creadores/as, permite a los/as artistas acumular capital simbólico a fin de obtener mayor legitimidad y, así, ubicarse en un mejor posicionamiento al interior del campo artístico (Bourdieu, 2010). Sin embargo, esta teoría puede encontrar sus limitaciones cuando observamos las discusiones en espacios que convocan a la organización colectiva de actores y actrices en contextos críticos, como el de la crisis sanitaria por la Pandemia Mundial tras la propagación del virus Covid-19.

El objetivo de esta ponencia, entonces, es indagar las estrategias de acción colectiva de actores y actrices, fundamentalmente tras la pandemia por Covid-19. Para eso, realizamos un análisis intrametodológico, es decir, combinando técnicas cuantitativas como cualitativas pero analizadas desde un punto de vista cualitativo. De esta manera, indagaremos los datos construidos a partir de las 181 respuestas de una encuesta no probabilística realizada por nuestra autoría en junio del 2021 y las mismas palabras de los/as actores y actrices recopiladas en 30 entrevistas en profundidad realizadas entre el 2021 y el 2022 y en observaciones participantes de espacios de discusión colectiva como asambleas y plenarios entre 2020 y 2022. Para eso, primero presentamos un primer apartado que detalla las especificidades que distinguen al trabajo artístico actoral en La Plata respecto a otros trabajos. Seguido a eso, desarrollamos el

estudio acerca de las estrategias de acción colectiva de estos/as artistas y concluimos el escrito con un apartado breve de reflexiones finales.

¿Un trabajo precario más?

El trabajo de actores y actrices de teatro en La Plata ha sido estudiado anteriormente en otros estudios como en Basanta y del Mármol (2020) del Mármol y Díaz (2020) Díaz (2021; 2022). Allí, encontramos que, tal como desarrolla Bayardo (1992) respecto a la organización económica y laboral de teatristas en Argentina, los/as artistas se organizan en grupos denominados elencos que, en la mayoría de los casos, trabajan de forma cooperativa. Esto significa que sus miembros acuerdan una lógica de trabajo colectiva en la que se decide el nivel de involucramiento físico, económico y mental de cada uno/a de ellos/as en el proyecto. La mayoría de las veces, este tipo de organización se constituye en el circuito de producción denominado autogestivo¹ que subsiste gracias al trabajo colaborativo y cooperativo de sus miembros en base a un proyecto específico (por ejemplo, la realización de una obra de teatro). El circuito independiente es aquel que permaneció activo antes y durante la pandemia y donde se concentra la mayor parte de la producción teatral platense. En estos casos, la productividad económica es reducida (en tanto se perciben escasos o nulos ingresos por la actividad), por lo cual, muchos/as deciden llevar a cabo sus trabajos de forma no registrada. De hecho, 8 de cada 10 actores y actrices que participan de este circuito productivo y contestaron la encuesta, mencionaron no registrar su trabajo en proyectos autogestivos². Aun así, existen otros circuitos de producción, como por ejemplo el oficial (que depende de entidades estatales) y el comercial (que depende principalmente de una productora o empresa privada).

En el caso del circuito oficial, encontramos distintas modalidades de contratación: por un lado, están aquellos/as que han sido registrados/as a partir de un contrato por locación de servicio, otros/as que han facturado sus proyectos mediante un monotributo (del elenco o personal de alguno de sus miembros) y otros/as que no han registrado la actividad. El circuito oficial pocas veces ha presentado producciones propias antes de la pandemia y, prácticamente no se han realizado nuevos proyectos a raíz de convocatorias estatales desde el 2020.

Por su parte, los espacios de producción comercial no suelen dar lugar a obras de teatro de artistas locales. Ratificamos esta idea con una base de datos construida por nuestra autoría sobre

¹ En este trabajo se utilizarán los conceptos *independiente* y *autogestivo* de manera indistinta. Si bien comprendemos las críticas al concepto de *independiente* por sus lazos de dependencia con otras instituciones, el término en La Plata ha cobrado un sentido de identificación muy fuerte (del Mármol y otras, 2017), de modo que, muchos/as artistas recurren al término independiente y autogestivo como sinónimos (Díaz, 2021).

² Cuando deciden registrar su actividad, lo hacen mediante la figura de monotributo.

obras de teatro presentadas en salas platenses registradas por el Instituto Nacional del Teatro (INT) entre septiembre y noviembre del 2019³. Allí, vimos que no se presentaron obras de teatro con artistas locales en las salas de teatro comercial, ya que, priorizan presentaciones de grupos que no residen en La Plata y/o presentaciones que no son teatrales como conciertos de música y shows de stand-up. Las producciones del circuito comercial en La Plata son contadas, de hecho, en nuestro trabajo de campo solo hemos encontrado un elenco que trabajó con una productora privada, pero, por momentos, sosteniendo una dinámica híbrida entre la producción independiente y la comercial (ya que, si bien la productora invertía el capital económico necesario para gestionar cada proyecto, no existían contratos que contemplen el tiempo de trabajo humano dedicado por los/as artistas para llevar a cabo la obra).

Si bien las condiciones de trabajo son precarias en cualquiera de los circuitos, los/as actores/trices encuentran mayor estabilidad cuando aplican, principalmente, al circuito oficial. Esto es porque supone, en muchos de esos casos, un acuerdo previo sobre el tiempo a trabajar y la remuneración adquirida por la labor (sin tener que, necesariamente, invertir dinero para su producción).

En cuanto a los espacios de trabajo, en los archivos del Instituto Nacional del Teatro (INT) de marzo del 2021, encontramos que la ciudad cuenta con 28 salas de teatro independiente registradas, además de 7 salas de teatros oficiales (cuatro con dependencia municipal, dos provincial y uno que se encuentra en disputas legales entre la gestión del Frente de Todxs de la Provincia de Buenos Aires -PBA- y la gestión de Juntxs por el Cambio en la Municipalidad de La Plata) y 4 salas de teatro comerciales. Lo que distingue a las salas independientes de las comerciales (según la Ley N° 14.037, en el artículo 5, inciso A), es la capacidad espacial: menos de 300 butacas es una sala independiente y, más de esa cantidad, es comercial. A su vez, las salas independientes y comerciales se diferencian de las oficiales a partir de su dependencia, siendo las últimas propiedad estatal y no privada, sin importar la cantidad de butacas que dispongan.

Según la base de datos que mencionamos algunos párrafos atrás, observamos que: 1- las salas de teatro comerciales no acostumbran a dar lugar de su cartelera a obras de teatro producidas en la ciudad, ni tampoco ofrecen espacios de creación y producción con artistas locales; 2- las salas de teatro oficiales ofrecen trabajo a actores y actrices locales a partir de distintos modos

³ Allí, tuvimos en cuenta las obras que se presentaron en los teatros registrados por el INT en la ciudad de La Plata, prestando atención a los actores y actrices que participaron (para ello consideramos si eran o no residentes del Gran La Plata) y si aquello que realizaban era o no una obra de teatro (es decir, diferenciamos a esta última de otras producciones como el stand-up y shows musicales, por ejemplo).

de producción: la mayoría de las veces las salas oficiales compran una cantidad determinada de funciones de obras de teatro producidas de forma autogestiva (seleccionadas mediante concursos). Con menor frecuencia, suceden convocatorias a producciones propias de las salas oficiales donde la selección de los/as artistas a participar se realiza a partir de *castings* y se contempla un contrato que tengan en cuenta los tiempos de ensayo y funciones necesarias para realizar el proyecto⁴; y 3- las salas de teatro independientes son espacios que se alquilan para dar funciones (y muchas veces también ensayar) obras de teatro producidas de modo autogestivo por cooperativas de trabajo (con frecuencia no registradas).

Aun así, el trabajo actoral suele complementarse con otros empleos o actividades productivas para sostenerse económicamente (sin importar si están relacionadas con las artes). En este marco, encontramos que de la totalidad de los/as encuestados/as, un 73% realiza otra actividad en teatro además de actuar (nombraremos en orden, de mayor a menor cantidad de respuestas, las tareas teatrales mencionadas por los/as encuestados/as: dirección, docencia, dramaturgia, gestión y producción cultural técnica, entre otras) y un 63% realiza otras actividades artísticas además de teatro (nombraremos en orden, de mayor a menor cantidad de respuestas, las actividades artísticas mencionadas por los/as encuestados/as: escritura, danza, música, artes plásticas, fotografía, entre otras). Además, es importante tener en cuenta que el 77% de los/as encuestados/as poseen otros trabajos por fuera del rubro artístico (entre los cuales el 79% trabaja como empleado/a, el 19% como autónomo/a y el 2% como empleador/a). Podemos asumir, entonces, que la población actoral del Gran La Plata se caracteriza por situaciones de *pluriactividad* que pueden relacionarse (o no) a su/s actividad/es artística/s. Es importante aclarar que se recupera el concepto de *pluriactividad* en lugar de *pluriempleo* a partir de la diferenciación explicitada por Vania Cajas Ulloa (2015):

(...) nos referiremos al pluriempleo para aludir al desempeño simultáneo de dos o más trabajos por un mismo trabajador; mientras que hablaremos de pluriactividad para representar el desarrollo de diversas actividades productivas por una misma persona en forma independiente o, bien, para referirnos a la situación de un trabajador dependiente que desarrolla al mismo tiempo una o más actividades en forma autónoma que le reportan ingresos. (p.22).

⁴ La tendencia a comprar (mediante concursos y festivales) funciones de obras producidas en el circuito independiente libra a la entidad contratante de los costos económicos que suponen una producción oficial (que debiera pagar no solo funciones, sino también el tiempo de ensayo, entre otras responsabilidades patronales). Es decir, resulta más costoso sostener una producción oficial contratando a los/as artistas y regulando su condición de trabajo a partir de la ley 27.203 que incluye, además de los días de funciones, aquellos que corresponden en ensayos y todo tipo de trabajo que deba hacerse en función del proyecto artístico.

Las situaciones de pluriactividad de los/as artistas se comprenden teniendo en cuenta dos características centrales que asume su labor. En primer lugar, es importante poner a consideración la inestabilidad laboral (por su definición social y normativa como labor *discontinua*). Como veremos a continuación, la Ley Nacional del Actor sancionada en el año 2015 caracteriza al trabajo de los/as intérpretes como discontinuo, su regulación se adapta a contratos breves de tiempo determinado (es decir, por proyectos específicos).

ARTÍCULO 12: A los efectos de la seguridad social, los servicios de los trabajadores definidos en el artículo 1° de la presente ley se califican como de carácter discontinuo (...) Se entenderán por servicios discontinuos aquellos que, por las particularidades propias de la tarea, se prestan en forma alternada o intermitente durante todo el año calendario, con uno o varios empleadores. (Ley 24.207, artículo 12)

En ese sentido, se naturaliza la inestabilidad laboral al no dar lugar a la posibilidad de contratos más estables donde, los/as artistas, puedan estar disponibles para múltiples proyectos que requieran del ejercicio actoral.

En segundo lugar, producir obras de teatro supone poca rentabilidad económica, ya que muchas veces requiere inversiones de tiempo y dinero que no llegan a recuperarse con los ingresos percibidos por las ventas de entradas, ni aplicando a políticas públicas como premios por festivales, becas y subsidios para producción. Por lo tanto, las pocas veces que los actores y las actrices perciben ganancias por su trabajo, suelen ser escasas para la economía personal de cada uno/a.

Yo hago obras de teatro, ya sé que no son para ganar dinero, entonces ¿por qué las hago? ¿porque me encanta estar con gente amiga y comer asado y divertirme después del ensayo?, ¿tomar mate?, ¿laburar con gente que amo? Y ese es mi criterio estético: trabajar con gente que amo. Si no gano dinero, ¿qué gano?, ¿cuál es la ganancia además del amor?, ¿no? Porque por ahí con esa gente simplemente me puedo juntar a tomar mate o a comer un asado. Pero no, además hacemos teatro. ¿Qué estamos haciendo ahí? (50 años. Actriz en circuito independiente y oficial. Docente de teatro en espacios formales e informales.).

Justamente, lo que distingue al trabajo artístico de otros trabajos es que la lógica de acumulación de capitales económicos no pareciera ser, a priori, lo que está puesto en juego. Esto es, se trata de una producción del gran campo social que, a diferencia de otros campos, no parece estar condicionado por la acumulación de capital económico en las lógicas del juego interno. Por el contrario, la acumulación excesiva a corto plazo de capital económico no siempre es valorada en las reglas de juego del campo artístico. Esto implica *a priori* que, a mayor ganancia económica, peor rédito simbólico y viceversa, lo cual supone que, en el

subcampo de producción restringida, lo que adquiere valor es el capital simbólico, y no el económico, de allí que se lo denomine como *un mundo económico al revés* (Bourdieu, 2010, 1015). De esta manera, el concepto hace referencia a la particularidad que caracteriza al artista como agente que “sólo puede triunfar en el ámbito simbólico perdiendo en el ámbito económico” (Bourdieu, 2015: 130). Es decir, en el campo artístico, el triunfo económico se ve condicionado de manera inversa al simbólico, lo cual supone reconsiderar cómo se inserta la actividad actoral en el marco del mundo del trabajo que pretende habitar. Por eso, el autor sostiene que las obras de arte reguladas bajo el *principio de jerarquización autónoma* (cuyo tipo ideal supone autonomización absoluta respecto a las leyes del mercado) sostienen un principio *antieconómico*. En otras palabras, la búsqueda en la creación deriva hacia la valoración simbólica en detrimento de la económica. Se trata de un tiempo de trabajo que, además de ser gratuito, no espera a futuro mayor rédito económico. En palabras de uno de los entrevistados:

El dinero no actúa como elemento cohesionador y disciplinador. El dinero es el gran elemento disciplinador y cohesionador de voluntades en casi todos los órganos de nuestra vida. Y, por lo tanto, el hecho de que haya una actividad tan espectacularmente rara, donde el dinero no se articula como ese elemento nucleante, pues entorna esa actividad con una actividad rarísima. Como muy distinta a lo que estamos habituados. (...) Para nosotros, no implica un gran problema la financiación de los espectáculos. Sí, obviamente, aquello que nunca se contabiliza económicamente son las horas de trabajo del grupo humano. Que son horas que se invierten, pero que insisto, como nos corremos de la dinámica rentable, digamos, son horas que nunca se recuperan en términos económicos. Se recuperan, en todo caso, de otros modos. (47 años. Actor en el circuito independiente y oficial. Director, dueño de sala y docente de teatro en espacios formales e informales).

No obstante, esta idea no es igualmente compartida por todos/as los/as artistas en el contexto histórico que analizamos. Si bien la acumulación de capital económico no explica en sí misma los motivos por los que se elige ejercer la profesión actoral, tampoco parece que todos/as los/as artistas trabajen de manera completamente desinteresada sobre el factor económico.

Es mucho tiempo de nuestra vida que le dedicamos a la producción de una obra. Desde los ensayos, desde ponernos a buscar el vestuario por todos lados, desde ponernos a armar las estrategias de prensa, de cómo difundir la obra, armar la identidad visual de la obra. Son un montón de aristas que tenés que estar atento y atenta y que contemplar y que trabajar para eso, que después en función del tiempo y lo que uno gana de dinero si lo hablamos en esos términos, es muy, muy, está muy mal retribuido digamos. Como eso es lo que siento. Que trabajamos mucho, mucho cuerpo y mucho pulmón de trabajo para después no poder vivir de esto. Como que después tenemos que salir a trabajar de otra cosa para tener plata para comer, para pagar el alquiler, para lo que querramos. (27

años. Actriz en circuito independiente y oficial. Empleada administrativa de espacio de educación formal).

Por todo esto, durante el período estudiado, se reforzó una idea que ya resonaba en espacios asamblearios de organización colectiva integrados, principalmente, por artistas: la necesidad y el derecho de percibir mejores condiciones laborales que den cuenta de un reconocimiento social y económico por su trabajo. Si bien antes de la pandemia buena parte del sector insistía en organizarse y luchar por mejores condiciones laborales, durante el aislamiento por Covid-19 fueron cotidianos los reclamos de los artistas por revalorizar social y económicamente a su actividad y sus creadores/as. Esto implicó, por un lado, resaltar el carácter esencial del trabajo (en pandemia los/as artistas hablaban del arte como “lo que salvó a la gente de la pandemia” ya que su consumo creció durante períodos de encierro) y, por otro lado, las situaciones de emergencia socio-económica en las que se encontraron los/as artistas que no contaban con fuentes de ingresos más estables (Llinás, 2020; Camezzana y otras, 2020).

Una vez comprendidas las particularidades que distinguen al sector de trabajadores/as de la actuación en teatro platense, podemos pasar a indagar las estrategias de acción colectiva que los/as artistas implementaron durante la pandemia por Covid-19.

Cuando las papas queman

Para pensar las estrategias de acción colectiva de actores y actrices durante antes y durante la pandemia, es importante considerar la perspectiva teórica desde la cual construimos el concepto y en qué medida nos sirve para pensar el caso de trabajadores/as de la actuación del Gran La Plata. Esta categoría tiene larga historia en los estudios de ciencias sociales y humanidades (sobre todo, a sabiendas de que la acción colectiva como evento que desequilibra el orden social reinante es una de las preocupaciones centrales de disciplinas como la sociología desde sus orígenes científicos). De esta manera, surgen distintas propuestas y enfoques para abordarla (Melucci, 1999; Touraine, 1991; Jenkins, 1994; Tarrow, 1997 y Tilly, 1978). En principio, se considera acción colectiva a toda actividad realizada por dos o más personas de manera cooperativa. Para los fines de este proyecto será fundamental recuperar la diferenciación entre protestas y movimiento social que desarrolla Schuster (2005), a partir del cual se comprenden a los movimientos sociales cuando detectamos “una continuidad en un conjunto relativamente

homogéneo de acciones colectivas” (p. 45)⁵. Como ya se ha mencionado en otras ocasiones (del Mármol y Díaz, 2022), la volatilidad que suele caracterizar a los espacios de organización conformados por actores y actrices (que a su vez experimentan su ejercicio laboral de modo heterogéneo) no habilitan la conceptualización de sus estrategias de acción colectiva en el concepto de movimiento social. Esta idea incluso, puede complementarse con la siguiente cita de un actor que se dedica fundamentalmente a la producción teatral:

Yo lo que creo con respecto a la organización del teatro o los trabajadores de teatro en La Plata, siempre hubo intentos, intentos fallidos o que no se sostuvieron en el tiempo, y para mí lo interesante de este tipo de organizaciones es justamente que se sostengan en el tiempo porque el impulso primero es eso. Un impulso. Pero no construye trama un impulso. Un impulso es impulso, tiene una velocidad y en un momento hace "piiiuuu" y cae y ese es el momento de decir "bueno que no caiga" y lo enderezo y bueno y que vaya. Pero no ha pasado. (37 años. Actor en circuito oficial, comercial e independiente. Gestor cultural).

En concordancia con la cita, varios/as entrevistados/as perciben cierta discontinuidad e inestabilidad en experiencias de organización colectiva del sector. De hecho, los casos que no la caracterizaron de esa forma, eran aquellos que mencionan no participar de las mismas (aunque todos/as los entrevistados/as consideran que esos espacios son valiosos y centrales para la protección del trabajo). Por eso, resulta fundamental considerar dimensiones de carácter subjetivo en los estudios sobre la acción colectiva. Tal como afirma Torres Carrillo (2009) “La subjetividad, más que un problema susceptible de diferentes aproximaciones teóricas, es un campo problemático desde el cual podemos pensar la realidad social y el propio pensar sobre la misma” (p. 63).

Como dijimos antes, la acción colectiva de estos/as artistas resulta eficaz comprenderla bajo las lógicas de protesta en lugar que las de movimiento social (ya que se caracteriza por ser esporádica, divergente y por reclamos específicos). En este sentido, hemos atendido a distintos espacios de organización: por un lado, dos espacios con personería jurídica: desde 1919 existe oficialmente la Asociación Argentina de Actores (AAA), que es el sindicato que forma parte de la Central de Trabajadores Argentina (CTA) y, por otro lado, la Asociación de Teatristas La Plata (ATEPLA), que es una ONG creada en 2003 con el fin de promover, fomentar y proteger la producción teatral local. Por otro lado, espacios de organización de autoconvocados/as que, sin contar con personería jurídica para dialogar formalmente con

⁵ Si bien el autor menciona la *identidad* como dimensión a tener en cuenta en estos estudios, nosotras optamos por hablar de *identificación* dada la polisemia conceptual y hasta contradictoria del primer término (Brubaker y Cooper, 2001).

entidades privadas o estatales, se agrupan con el fin de dialogar y pensar modos de acción frente a las problemáticas que perciben en su entorno laboral. Entre las nombradas en la encuesta aparecieron: 1- la Colectiva de Actrices por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito, una agrupación que inició en el 2018 con el objetivo de acompañar la Campaña a favor de la irrupción voluntaria del embarazo, pero que también fue un espacio de discusión y contención en relación con problemáticas de género en espacios teatrales compartidos. 2- Asamblea de Teatristas Platenses (ATP), fue un espacio virtual que funcionó durante el contexto de pandemia (entre el 10 de abril del 2021 hasta los primeros días del mes de junio de ese mismo año) con el fin de discutir y tomar medidas de acción frente a las situaciones críticas que atravesaban artistas durante la pandemia y, además, repudiar actos denominados como “injustos” por parte del Estado (principalmente a nivel municipal)⁶. 3- Red Multicultural, conformada durante la gestión gubernamental de Mauricio Macri en repudio a las políticas de ajuste y ofensiva contra el sector trabajador (Kaplan, 2019; Medina, 2019; Agostino, 2016, Reartes y Pérez, 2018 y López, 2021). La red se conforma por trabajadores/as artísticos/as y culturales de distintas disciplinas artísticas y sostuvo una convocatoria considerable en las asambleas virtuales durante el 2020 hasta presentar al Concejo Deliberante de la Ciudad de La Plata la ordenanza de Emergencia Cultural que, finalmente, no fue tratada⁷. 4- Profesorxs de Artes Escénicas Autogestivxs (PAEA) fue una agrupación creada en 2020 tras las políticas de aislamiento durante la pandemia de Covid-19, conformada, como su nombre lo indica, con profesores/as de artes escénicas que trabajan en espacios formales como informales. El objetivo era, por un lado, denunciar las situaciones de precariedad laboral que constituye su trabajo y, por el otro, acompañarse en estrategias para poder continuar su actividad como docentes y/o talleristas más allá del contexto de aislamiento y cierre de actividades teatrales. 5- Teatro por la Identidad (TxI) es el nombre que lleva un ciclo de teatro en septiembre con el objetivo de construir memoria a través de la actividad artística. La noción sobre la memoria apunta, principalmente, a las atrocidades como persecuciones, censuras, torturas, muertes y desapariciones tras la última dictadura cívico, militar, eclesiástica en nuestro país. El ciclo es

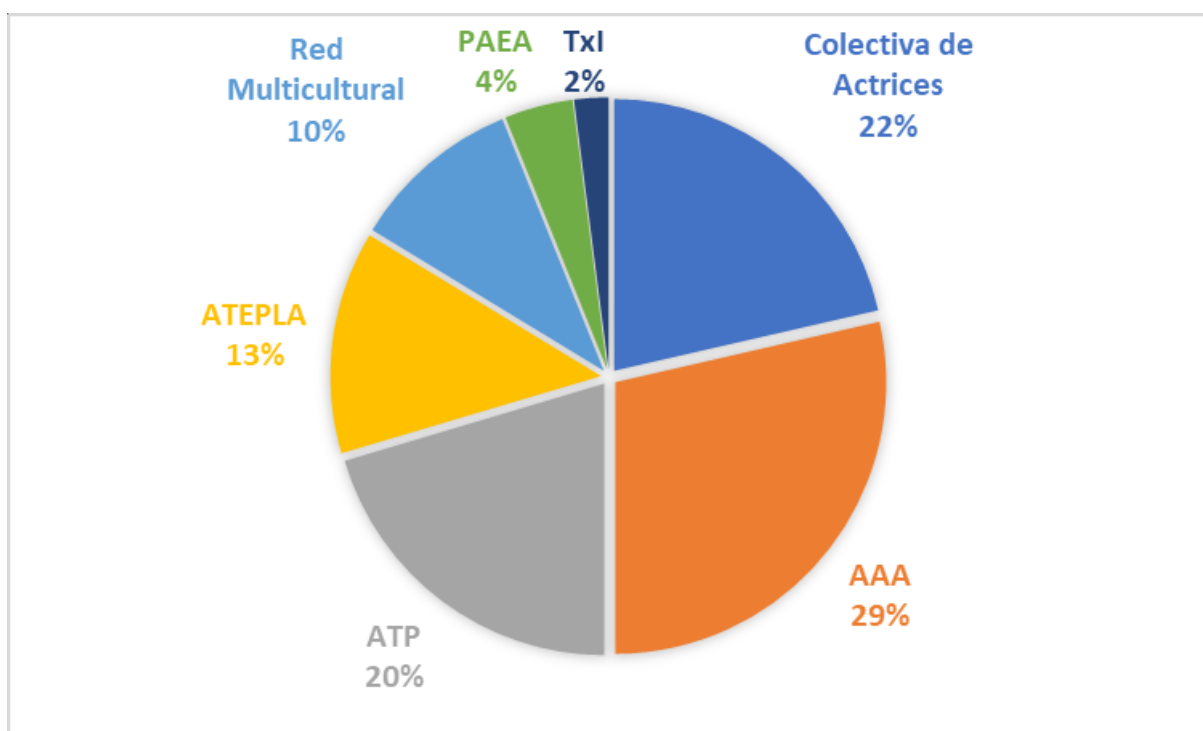
⁶ Los/as convocantes eran quienes encabezaban una agrupación que existía antes de la pandemia y se llamaba Teatristas Independientes, por eso, muchos/as asumen que ATP era una continuidad o renovación de ese espacio. Sin embargo, aquellos/as encargados/as de convocar y agrupar a los/as artistas en estos espacios, insistieron en que no era una continuidad de lo anterior, sino que se convocaba a armar de forma horizontal una nueva agrupación donde ellos/as no asumieron un rol protagónico.

⁷ Esto se recuerda con mucha frustración por parte de los/as artistas. De hecho, varios/as han expresado abiertamente sentirse “agotados/as” por el esfuerzo que implicó y “desalentados/as” por evaluar que no han podido transformar realidades concretas.

posible gracias al trabajo colectivo de trabajadores/as del arte como de miembros de organismos de Derechos Humanos.

Es importante destacar que la mayor parte de los actores y las actrices que respondieron la encuesta no participan en ningún espacio de organización colectiva. Tan solo 3 de cada 10 actores y actrices participan en alguno de estos espacios de organización colectiva. Aquellos/as que participan, lo hacen muchas veces en más de un espacio. Según las encuestas analizadas, encontramos la siguiente distribución de participación:

GRÁFICO 1: “Espacios de participación de actores y actrices del Gran La Plata (2021)”



Fuente de elaboración propia.

Mientras tanto, quienes no participan resaltan la necesidad de que estos espacios existan, pero ellos/as no se involucran por distintos motivos. Entre los argumentos desarrollados, aparecen aquellos/as que buscan evitar el conflicto con sus pares. En otras palabras, mencionan que estos espacios pueden llegar a repercutir en detrimento de los vínculos entre los elencos. Optan por no participar para evitar el conflicto entre colegas, sabiendo a priori que se parte desde uno (o más) desacuerdo(s).

Más allá de los debates que puedan existir entre los/as artistas, vemos que para la gran mayoría de ellos/as, la cuestión fundamental que los/as atraviesa para definir si involucrarse o no en estos espacios es el tiempo.

(...) siento que es una inversión de tiempo muy muy grande y para quienes solo vivimos de esto... yo necesito mi poco tiempo invertirlo en los lugares que me sean recíprocos con respecto... porque a fin de mes tengo que pagar un montón de cosas y hacer un montón de cosas. (...)

Todo esto te lo estoy diciendo, Juliana, te hablo mirándome al ombligo. Te digo esto y te digo "defiendo a las piñas a los espacios estos". Tienen un valor total. Me parece que hay algo que tiene que ver con no sentirse solos/as en temas vinculantes que hacen a la actividad. Entonces, son súper válidos y están buenísimos. Pero a veces me parece que la cuestión de la organización interna de los colectivos se dilatan, digo, las intenciones son buenísimas y las acciones a veces quedan acotadas pero porque las personas que los integramos necesitamos hacer otras cosas. Entonces, si no tenés el tiempo para disponerlo, bueno, queda en una publicación de facebook, viste. Eso me pasa. Entonces ahí siento que hay algo entre el tiempo que se invierte y lo que sucede que no me cierra. (44 años. Actor en circuito oficial e independiente, Director, docente en actuación en sector informal y productor).

Es así como el factor tiempo resulta fundamental en la organización del trabajo artístico, incluyendo los espacios de lucha por mejores condiciones de trabajo. Las situaciones de pluriactividad, llevan a tener que elegir dónde involucrarse, dejando de lado algunos espacios. En muchos casos, se alejan de los espacios de lucha y organización colectiva, más allá del reconocimiento y la importancia que les atribuyen discursivamente. Pero sostienen la decisión frente a la necesidad y el deseo de usar su tiempo de manera productiva, viendo en estas organizaciones, pocos resultados y dilatación a través del tiempo. Incluso, la imposibilidad de sostenerse en el tiempo es algo que también reconocen quienes participan de los espacios.

(...) no ha tenido tampoco la fuerza o la fortaleza. Siempre aparecen las voluntades, pero se quedan en las voluntades. Y en todo caso hay alguna presión o alguna presencia ante algún hecho puntual, pero después eso no logra institucionalizarse, no logra anclarse, no logra progresar.

(...) yo creo que siempre tenemos la capacidad para organizar, armar, hacer. Además, limitaciones tenemos siempre, digo, porque estamos queriendo hacer alguna cosa, no sé, las limitaciones son siempre. A mí me parece que cuando uno decide organizarse, enfrentarse, darle pelea, defender lo que tenemos, ir por más conquistas. Bueno, eso significa tiempo, encontrar espacios y que coincidan con los demás. Y yo creo que a medida que pasa el tiempo, a veces (me incluyo, eh, no estoy diciendo a los demás), empezamos a priorizar cosas que son más personales. (54 años. Actriz en circuito oficial e independiente. Empleada estatal en cultura)

De esta manera, parece que la mayoría observa que estos espacios de organización no logran consolidarse a través del tiempo, lo cual da cuenta de cierta inconsistencia e inestabilidad que aleja a muchos sujetos de comprometerse. Esto deriva en cierto descreimiento sobre las transformaciones empíricas posibles de lograr desde estos lugares. Entre quienes más participan, encuentran que el problema está en la inexistencia de un organismo con personería

jurídica en la ciudad dispuesto a defender los derechos e intereses de los/as trabajadores/as de la actuación particularmente. Por eso, buena parte de quienes participan en estos espacios, destacan la importancia de reorganizarse sindicalmente (Díaz, 2022). Sin embargo, esporádicamente siguen encontrándose en espacios de índole más informal que, si bien no alcanza para nuclear al colectivo, se reconocen, a veces, algunas conquistas.

A mí me parece que todas las otras búsquedas son válidas, quizás como le falta lo formal, no se pueden terminar de redondear. Lo formal es que el gremio es el que sigue teniendo derecho de presentarse frente al Ministerio de Trabajo, presentarse frente a las autoridades, digamos, la estructura gremial te da eso, la posibilidad de ser reconocido en el ámbito laboral. Las otras asociaciones no son reconocidas, son sumamente abiertas, porque es lógico. Eso genera que sea difícil generar un plan de lucha, en el caso de que uno quiera reivindicar algo en especial. Pero permite cosas como la creación del Consejo Provincial de Teatro Independiente. (68 años. Actor en circuito oficial e independiente. Jubilado, director/a, dramaturgo/a, dueño/a de sala teatral, productor/a y técnico/a).

Tal como sostiene Clarisa Fernández (en prensa), algunos espacios de financiación y protección de la actividad teatral se han creado gracias a la lucha de artistas organizados/as, como por ejemplo la Ley Nacional del Teatro, N° 24.800 (que resultó en la creación del Instituto Nacional del Teatro), como la Ley N°14.037 a partir de la cual se crea el Consejo Provincial de Teatro Independiente (espacio de fomento y protección de la actividad teatral en la Provincia de Buenos Aires).

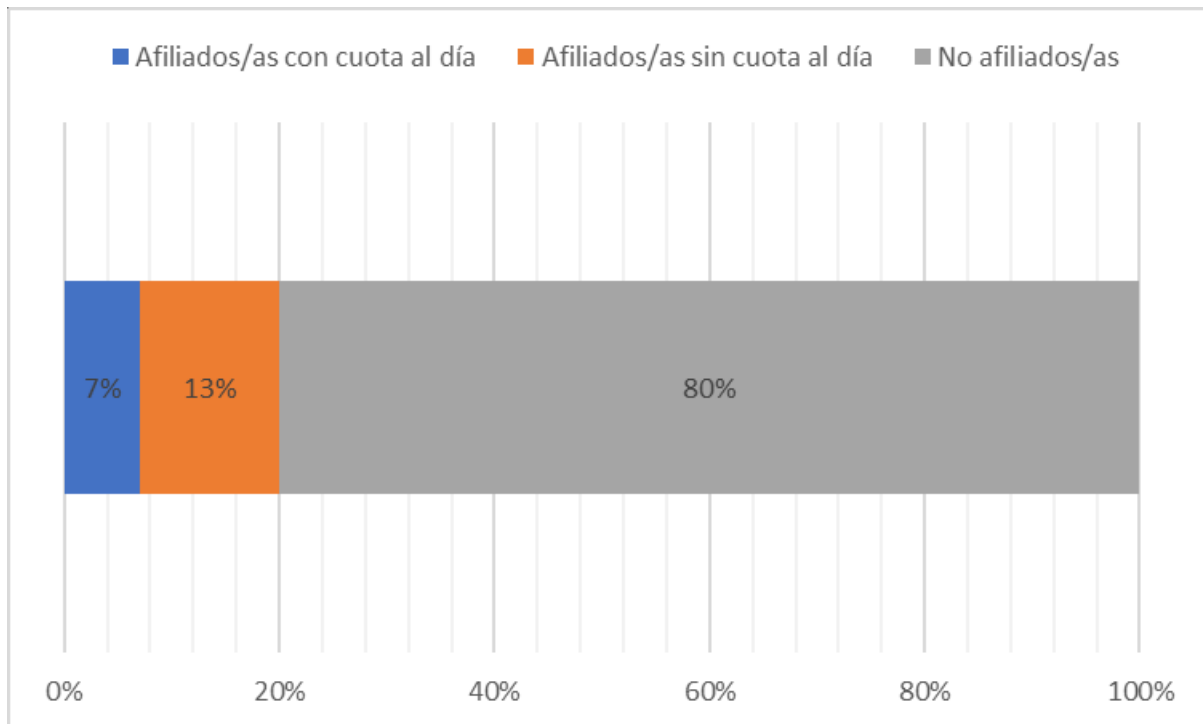
Aun así, es importante reconocer que, en tiempos de incertidumbre, la participación de estos espacios que, como dijimos, operan a modo de protestas precisas y esporádicas nucleando a personas por un tiempo acotado, también implica exponerse públicamente. Esto implica asumir que participar de estos espacios y tomar la palabra, conlleva a riesgos en el desempeño laboral. Es así como una actriz asegura pertenecer a “listas negras” de entidades estatales específicas como represalia por luchar. Según esta actriz, esto te excluye de ser seleccionada en subsidios, becas y/o premiaciones correspondientes a organismos con dependencia estatal. En línea con esto, una actriz platense muy interesada en el debate por el trabajo artístico mencionaba lo siguiente:

¿Hasta qué punto quiere reclamar? Porque uno quiere seguir moviéndose en esos circuitos y cobrando por su laburo, entonces ¿hasta qué punto podés bardearla? Como que también es muy finito eso. Así que bueno, ahí los referentes culturales de nuestra ciudad poniéndose la camiseta. Siempre está el que está ahí, defendiéndonos, cuando los demás no nos animamos porque realmente a veces es difícil salir a bardearla si sabés que de eso, después, comés. Así que bueno, hubo mucha

organización en ese sentido. (28 años. Actriz en circuito independiente. Directora, empleada estatal en cultura, dueña de sala).

De esta manera, encontramos que frente a la incertidumbre y precariedad laboral en la que se desempeñan los actores y las actrices en La Plata, aparece también el temor por quedar excluidos/as del circuito que garantiza reconocimiento simbólico que deviene, muchas veces, en una mayor difusión de los proyectos y posibilidad de ser convocado/a en otros nuevos. De esta manera, encontramos que aquellos/as que deciden no participar o mantenerse al margen de estos espacios de organización colectiva lo hacen: por evitar conflictos entre pares, por organización de tiempos personales y/o por temor a posibles represalias consecuencia de acciones específicas de reclamos (como por ejemplo repartir folletos de denuncias, participar en reclamos públicos con megáfonos en espacios estatales, compartir escraches a ciertos organismos y/o personas responsables de los espacios estatales que ignoran sus reclamos, firmas colectivas, entre otras). Es por eso que, en reiteradas entrevistas y observaciones realizadas apareció la cuestión sindical como eje de debate. En otras publicaciones hemos abordado los conflictos identitarios que caracterizan a actores y actrices platenses en relación con el trabajo y la cuestión sindical (Díaz, 2022). Esto se da, principalmente tras la intervención de la delegación de La Plata de la Asociación Argentina de Actores que estuvo en curso desde el año 2014 hasta el 2021. En esos años de intervención, se sostuvo por buena parte de los/as artistas, la necesidad de “recuperar” el sindicato. Esto es así por cierto debilitamiento sindical que se observa desde el gremio tras la pérdida de afiliados/as después de la intervención. Al momento de hacer la encuesta, a mediados del 2021, vemos que es muy bajo el porcentaje de afiliados/as.

GRÁFICO 2: “Situación de afiliación en la AAA de actores y actrices del Gran La Plata (2021)”



Fuente de elaboración propia.

La tendencia a desafectarse del sindicato, es algo que preocupa a muchos/as artistas en tanto consideran que se pone en riesgo las conquistas que han ganado y aquellas posibles de buscar. Además, sienten que se descuida un organismo capaz de resguardar a los/as trabajadores/as frente a posibles represalias.

Cada vez que hay que armar una agrupación discutimos "trabajadores de las artes escénicas, trabajadores del teatro..." todes decimos "trabajadores", pero nadie se afilia, mache, ¿qué onda? Empecemos a afiliarnos porque es un derecho, porque mucha gente murió para que haya gremios. Porque mucha sangre corrió. Entonces, en honor a todes los trabajadores que hicieron que tengamos esta estructura, tenemos que sustentarla y el día de mañana pasar la posta a les jóvenes. Pero claro, es como que cada generación le ve menos utilidad al gremio. (43 años. Actriz en circuito oficial e independiente, Repartidora de libros de biblioteca).

En esta cita, vemos que la preocupación gira en torno a la necesidad de reforzar el gremio en tanto reconocimiento simbólico de la actividad como trabajo, además de reavivar la importancia de los sindicatos en la política laboral para las generaciones más jóvenes. Si bien en la cita se habla de las juventudes, el desapego por la actividad sindical de actores y actrices no se reduce a una cuestión generacional. En la encuesta realizada, encontramos que cuatro de cada diez actores y actrices no saben cómo calificar a la AAA (es decir, han optado por la

opción Ns/Nc). Del total de quienes no supieron cómo calificar al sindicato, 7 cada 10 son mayores de 30 años, mientras que 3 cada diez tienen 30 años o menos. Esto significa que no es la edad la principal variable que explica el desarraigo de buena parte de los/as trabajadores/as de la actuación con el sindicato. En cambio, varios/as actores y actrices encuentran la respuesta en la lógica que asume el sindicato para representar a los/as trabajadores/as.

Un gremio es un gremio de trabajadores que cobran por su trabajo. Al existir un desfase muy grande entre quienes pueden trabajar y una mayoría que quedan fuera del ámbito de la producción, el gremio deja de tener un sentido. Quiero decir, se vacía solo. Se sostiene porque ideológicamente las personas que lo componen, siguen, intentan, pero pierde un sentido en el trabajador. Se empieza a generar una gran masa de trabajadores que se tiene que arreglar solo, que no tienen prácticamente donde ir. Un sector de gente que empieza a descreer de lo político y eso también incide en la presencia dentro de un gremio. Entre quienes no creen en nada y plantean que yo me la tengo que arreglar sola, porque aún desde gente piola, con buena voluntad, no estoy hablando de gente libertaria, sino gente que no cree en la política, sino que sus experiencias fueron malas. (68 años. Actor en circuito oficial e independiente. Jubilado, director/a, dramaturgo/a, dueño/a de sala teatral, productor/a, técnico/a).

En las dos últimas citas se refuerza la idea de la importancia de una organización sindical consolidada para sostener y defender al colectivo de trabajadores/as del arte. En un contexto que refuerza la categoría del individuo como agente que debe poder valerse por sí mismo en tanto individuo por exceso (Castel, 2012), la organización colectiva corre cada vez más riesgos y, en consecuencia, los derechos conquistados y la posibilidad de seguir reclamando y luchando por mejores condiciones de trabajo. En ese marco, es central considerar lo ocurrido durante la pandemia y, particularmente tras la recuperación del sindicato.

Después del registro del virus Covid-19 y luego que la Organización Mundial de la Salud (OMS) lo catalogara como Pandemia mundial, varios/as autores/as han desarrollado algunas ideas en torno a fenómenos artísticos y culturales atravesados por este contexto. A nivel internacional, encontramos distintos aportes como el de Patacón Ruiz (2020) en Colombia, el de Avellar de Muniagurria (2020) en Brasil y los de Salinas-Murillo (2020) y de Morales González y Portilla Lujá (2020) en México. Todos ellos/as advierten sobre la emergencia económica y cultural que vive el sector en general y sus trabajadores/as en particular. Mientras tanto, en Argentina también se han publicado algunas contribuciones de investigaciones en torno al arte y la cultura en tiempos de pandemia mundial. Entre ellas, encontramos a Lola Proaño Gómez y Lorena Verzero (2020) y Mauro (2021). A su vez, también contamos con aportes focalizados en la ciudad de La Plata como los de Camezzana y otras (2020) y Del Mármol y Díaz (2020). Principalmente, vale la pena resaltar el énfasis en que las problemáticas

laborales artísticas y culturales llevan larga data en nuestro país, que, finalmente, la pandemia evidenció y, en algunos casos, también agudizó. Si bien varias de estas publicaciones recuperaron ciertos espacios de agrupación y organización colectiva de los/as artistas en tiempos de crisis, también mencionan que muchos de estos eventos colectivos (particularmente aquellos integrados por teatristas) aparecen esporádicamente y no consiguen necesariamente, perdurar en el tiempo. Es así como durante la pandemia se crearon nuevos colectivos como PAEA, ATP y creció exponencialmente la Red Multicultural, sobre todo en el año de mayor preocupación para el sector ya que los teatros permanecieron completamente cerrados (2020). En 2021, en cambio, se dilataron los encuentros de organizaciones que convocaban teatristas. Según ellos/as por cierto desgaste tras lo acontecido en 2020 y, por otro lado, por las políticas de Distanciamiento Social Preventivo y Obligatorio (DISPO) que, con ciertos protocolos, habilitaron la apertura de las salas de teatro y con ellas nuevas programaciones teatrales. Mientras tanto, la delegación sindical de La Plata continuó intervenida y sin brindar apoyo al colectivo de artistas debido a que, en su mayoría, no se encuentran afiliados/as con cuota al día. A fines de ese año, se reabrió la convocatoria a elecciones en la delegación de La Plata. Según los/as entrevistados/as, la habilitación fue una sorpresa que el colectivo no esperaba, pero rápidamente conformaron una lista única y ganaron las elecciones. Después de ese triunfo, en mayo del 2022, la AAA, delegación La Plata, dio inicio a una serie de asambleas presenciales de escasa convocatoria con trabajadores/as de teatro platense. Los objetivos principales de las asambleas giraban en torno a: 1- reorganizar la delegación que había sido intervenida y administrada por la sede central durante años e informar a los/as trabajadores/as sobre los avances que realizó la nueva gestión electa en el corto tiempo, 2- reclamar, principalmente, al Estado Municipal, por las precarias condiciones de trabajo que atraviesan (haciendo hincapié en la subejecución del presupuesto de la secretaría de cultura del municipio y el silenciamiento de sus funcionarios ante el pedido de reuniones por los/as trabajadores/as) y 3- dar a conocer la importancia de la recuperación del gremio y garantizar el acercamiento de colegas. Las reuniones tuvieron cierta constancia hasta el 14 de julio, fecha en que se realizó una convocatoria a trabajadores/as de la cultura y radio abierta en la esquina Palacio Municipal para reclamar por el recorte y subejecución presupuestaria en cultura. Desde entonces, los representantes se mantuvieron comunicados/as informando novedades mediante un grupo de Whatsapp que integran varios/as teatristas de la ciudad.

Tal como explicamos al inicio del apartado y siguiendo los aportes de Schuster (2005), las estrategias de acción colectiva de actores y actrices de teatro platense siguieron operando a modo de protestas esporádicas, debido a la discontinuidad que caracteriza sus encuentros. De

esta manera, podemos ver que la alteridad de momentos de encuentros y desencuentros puede relacionarse también a la alternancia de momentos de actividad e inactividad laboral. Es decir, en tiempos críticos donde aparecen mayores obstáculos para llevar a cabo obras de teatro (ya sea por las situaciones económicas que atraviesan los sujetos o por la imposibilidad de actuar en contextos de encierro como fue el ASPO) dan lugar a momentos de organización por reclamos específicos. Esto no significa que no haya consideración en las discusiones sobre problemáticas laborales más estructurales que no se resuelven con medidas esporádicas, pero la noción del problema no implica que se consiga resolverlo. Es por eso que estos trabajos intentan aportar al debate con el fin de reflexionar acerca de las problemáticas del trabajo artístico en la contemporaneidad.

Reflexiones finales

Tal como pudimos ver en el desarrollo del escrito, la pandemia no modificó a grandes rasgos la actividad teatral platense ni tampoco sus estrategias de acción colectiva. Más que transformar rasgos estructurales, el contexto pandémico evidenció (y en algunos casos agudizó) problemáticas preexistentes en las experiencias de los/as artistas en la ciudad.

De esta manera, en un contexto donde todos los trabajos son cada vez más inciertos y precarios (Castel, 2012), pensar la incertidumbre e inestabilidad laboral que caracteriza al trabajo actoral resulta fundamental para indagar sus estrategias de acción colectiva. Parte de estas estrategias, caracterizadas a partir de protestas eventuales y esporádicas en momentos específicos y por reclamos puntuales, se relacionan con las condiciones de discontinuidad que caracterizan a la labor actoral (tanto en términos legislativos como en los propios relatos de los sujetos). Alternar períodos de más o menos producción y la necesidad de contar con otros empleos o actividades productivas en paralelo para garantizar la economía personal e individual, no es menor a la hora de pensar su organización. Incluso en períodos de gran preocupación, como fue cuando los espacios de trabajo permanecieron cerrados tras la pandemia del Covid-19, vemos que las estrategias de acción colectiva se presentaron de forma similar a momentos anteriores. La gran diferencia que encontramos en este período es el reclamo por el desamparo que vivieron aquellos/as artistas que tenían todas sus actividades productivas concentradas en el ámbito artístico informal (ya sea en la producción de obras como en la enseñanza de la actividad actoral). Al igual que otros/as trabajadores/as informales de otras áreas artísticas y no artísticas, hubo actores y actrices que se vieron fuertemente afectados/as tras las políticas de encierro durante el período de ASPO. Sin embargo, esta situación no significó un cambio estructural en las condiciones concretas de trabajo de los/as artistas, ni tampoco en sus estrategias de acción

colectiva. Consideramos que, por esta razón, es importante seguir avanzando y profundizando estos estudios, incorporando además otros agentes que intervienen en el modo de producción artística en La Plata (como por ejemplo entidades estatales frente a las que reclaman los/as artistas y/o entidades privadas), dando a conocer los vínculos que se establecen entre cada uno de ellos.

Bibliografía

Agostino, Emiliano (2018). La política “anti-laboral” del PRO: el trabajo al servicio del mercado. En *Trabajo y Derechos Humanos* 5, 13-24. Disponible en [https://www.academia.edu/38559559/La Politica Anti Laboral del PRO](https://www.academia.edu/38559559/La_Politica_Anti_Laboral_del_PRO)

Avellar de Muniagurria, L. (2020). “Los primeros a parar y los últimos a volver”: los trabajadores de la cultura en Brasil en tiempos de COVID-19. *Kera Yvoty: reflexiones sobre la cuestión social*, 5 (número especial), 113-119.

Basanta L. y del Mármol, M. (2020). “El arte no paga”. Reflexiones sobre el trabajo artístico en el contexto del capitalismo contemporáneo. En *Trabajo y Sociedad*, Vol. XXI, n° 35, pp. 297-316. Disponible en <https://www.unse.edu.ar/trabajosociedad/35%20AA%20DEL%20MARMOL%20Y%20BASANTA,%20El%20arte%20no%20paga.pdf>

Bayardo, Rubens (1992). Economía de la escena. Las cooperativas de teatro. En *Cuadernos de Antropología Social*, (6).

Bourdieu, P. (2015). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: ANAGRAMA.

Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Bs. As.: Siglo XXI.

Camezzana, Daniela , Capasso, Verónica, Mora, Ana y Sáez, Mariana (2020). Las artes escénicas en el contexto del ASPO. *Question/Cuestión*, 2(66), e470. <https://doi.org/10.24215/16696581e470>

Castel, R. (2012). *El ascenso de las incertidumbres. Trabajo, protecciones, estatuto del individuo*. Bs. As.: F.C.E.

Del Mármol, Mariana y Díaz, Juliana (2020). Precariedad, crisis y nuevas miradas sobre el Estado Condiciones de trabajo en el ámbito teatral platense antes y durante la pandemia. *RELACult - Revista Latino-Americana De Estudios Em Cultura E Sociedade*, 6(2).

Del Marmól, Mariana y Díaz, Juliana. (2022). Trabajo artístico y pandemia: estrategias de acción colectiva de actores y actrices de teatro en La Plata durante el 2020 y 2021. En *Trabajo*

y *sociedad*, 23(38), 141-162. Disponible en http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1514-68712022000100141&lng=es&tlng=es.

Del Mármol, M.; Magri, G. y Sáez, M. L. (2017). Acá todos somos independientes. Triangulaciones etnográficas desde la danza contemporánea, la música popular y el teatro en la ciudad de La Plata. *Revista de Humanidades y Ciencias Sociales: El Genio Maligno* n°20. Marzo.

Díaz, Juliana (2021). Las paradojas del trabajo actoral en teatro independiente. Un estudio comparativo de las representaciones sociales sobre teatro independiente de actores y actrices de La Plata entre los orígenes y la actualidad. En *Revista Científica de la Universidad Católica de Temuco* (CUHSO), Chile. Disponible en https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S2452-610X2021005000310&script=sci_arttext

Díaz, Juliana (2022). ¿Acéfalos/as en tiempos críticos? Representatividad sindical de actores y actrices en La Plata antes y durante el Covid-19. En *Estudios Sociales Contemporáneos N°26 – Instituto Multidisciplinario de Estudios Sociales Contemporáneos IMESC-IDEHESI*, Conicet.

Fernández, Clarisa (en prensa). Políticas teatrales públicas en Argentina: un recorrido por los últimos 40 años.

Jenkins, J. (1994). La teoría de la movilización de recursos y el estudio de los Movimientos sociales. En *Zona Abierta*, Madrid, n° 69, pp. 5-50.

Llinás, Marcelo (2020). Nociones de economía bohemia (primera parte). *Revista Crisis*, (43). Disponible en <http://www.revistacrisis.com.ar/notas/nociones-de-economia-bohemia-primera-parte?s=09>

Kaplan, Lucía (2019). Cambiemos y la construcción de una nueva institucionalidad en torno al trabajo. En *Perspectivas Revista de Ciencias Sociales* 4 (7), 151-167. Disponible en <https://rephip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/15399/08%20Kaplan.pdf?sequence=3&isAllo wed=y>

Mauro, K. (2021). Pandemia y trabajo artístico en Buenos Aires. En León Crespo, P., Montalv, G. y Troya, M. F. (2021). *Cuidarnos: cara a cara, cuerpo a cuerpo. 6to Encuentro Iberoamericano de Arte y Economía, 2020*. Quito: FLACSO.

Medina, Leticia (2019). De trabajadores a “costo laboral”. Las políticas laborales en la era macrista. En Nazareno, Marcelo; Segura, María Soledad y Vázquez, Guillermo (ed.) (2019). *Pasaron cosas. Política y políticas públicas en el gobierno de Cambiemos*. Córdoba: Editorial Brujas.

- Melucci, A. (1999). Teoría de la acción colectiva. En *Acción colectiva, vida cotidiana y democracia*. México: El colegio de México.
- Morales González, C. G. y Portilla Luján, M. M. (2020). La emergencia cultural en México y el COVID-19; Desafíos presentes y futuros. En *Factores críticos y estratégicos en la interacción territorial desafíos actuales y escenarios futuros*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México y Asociación Mexicana de Ciencias para el Desarrollo Regional A.C, Coeditores.
- Patacón Ruiz, B. (2020). Repercusiones de la emergencia por COVID-19 sobre los espectáculos públicos de las artes escénicas en la ciudad de Bogotá. En *Biociencias, especial Covid-19*, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca.
- Proaño Gómez, L. y Verzero, L. (2020). *Mutis por el foro. Artes escénicas y políticas en tiempos de pandemia*. Buenos Aires: ASPO.
- Reartes, L. y Pérez, P. (2018). Nuevo ciclo regresivo: Transformaciones del mercado de trabajo durante el macrismo. En Pérez, P. E. y López E. (2018) (coord.) *¿Un nuevo ciclo regresivo en Argentina? Mundo del trabajo, conflictos laborales y crisis de hegemonía*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Salinas-Murillo, R. C. (2020). La pandemia del Covid-19, una visión desde las artes. En Camelo-Avedoy, J. O. (2020). *La pandemia del Covid-19, una visión desde las ciencias sociales y humanidades*. México: ECORFAN.
- Schuster, F. L. (2005). Las protestas sociales y el estudio de la acción colectiva. En Schuster, F. L., Naishtat, F. S., Nardacchione, G. y Pereyra, S. (comps.) (2005). *Tomar la palabra. Estudios sobre protesta social y acción colectiva en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Prometeo.
- Tarrow, S. (1997) *El poder en movimiento. Los movimientos sociales, la acción colectiva y la política*. Madrid: Alianza Universidad.
- Tilly, C. (1978) *From Mobilization to Revolution*, McGraw-Hill Publishing Company.
- Torres Carrillo, A. (2009). Acción colectiva y subjetividad. Un balance desde los estudios sociales. En *Revista Folios*, n° 30, julio-diciembre, pp. 51-74.
- Touraine, A. (1991). *Los movimientos sociales*. Buenos Aires: Almagesto.
- Vania Cajas Ulloa, Alejandra (2015). El pluriempleo y sus restricciones: Análisis particular de la obligación de no competencia en el contrato de trabajo. Memoria para optar al grado de Licenciada en Ciencias Jurídicas y Sociales. Universidad de Chile.