

X Jornadas de Sociología de la UNLP

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Autora: Juliana Díaz

Pertenencia institucional: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Universidad Nacional de La Plata (FaHCE-UNLP)

E-mail: julianadiaz345@gmail.com

Introducción

Este trabajo forma parte de mi tesina de la Licenciatura en Sociología, enmarcada en la beca de Estímulo y Vocación Científica del Consejo Interuniversitario Nacional (EVC-CIN), dirigida por Ana Bugnone y co-dirigida por Mariana Busso. El propósito de esta ponencia es repensar las particularidades del trabajo actoral en teatro independiente (ciudad de La Plata, 2018). En un contexto de grandes transformaciones en el mundo del trabajo (Castel; 2012), cabe preguntarnos qué ocurre específicamente en el caso del trabajo artístico, teniendo en cuenta que la mayor parte de los actores y actrices de nuestra ciudad participan en espacios independientes (del Marmol, Magri, Sáez; 2017). Siguiendo la teoría de Pierre-Michel Menger en *L'art analysé comme un travail*, observamos que el trabajo artístico se define por características que lo particularizan como actividad laboral (por ejemplo la incertidumbre sobre el fracaso o el éxito efímero de la obra artística, que se produce bajo un régimen laboral intermitente).

Para ello, he realizado 16 entrevistas en profundidad a actores y actrices que residen en la ciudad de La Plata hasta el día de la fecha. Estas entrevistas fueron de carácter individual, con excepción de una que fue grupal a un elenco de cuatro mujeres. La selección de la muestra fue teórica, con el fin de asegurar heterogeneidad dentro de la población recortada.

Además, realicé observaciones participantes a dos elencos de La Plata. Uno de ellos, lleva a cabo una obra de teatro cuya trama recorre las problemáticas del fracaso de la mayoría de las obras de teatro (específicamente en el campo independiente). El otro de los elencos, es dirigido por una reconocida profesora de la Escuela de Teatro de La Plata y actúan un grupo de siete mujeres jóvenes actrices y un actor de 28 años. En ambos casos, fui bien recibida para observar ensayos y funciones. Finalmente, también realicé un total de 89 encuestas de manera virtual.

Para el procesamiento de datos recurrí a los software Statistical Package for the Social Sciences (SPSS) y Atlas/ti. Para el análisis de los datos construidos, recuperé categorías analíticas de bibliografía afín a la temática desde una perspectiva transdisciplinar (Bugnone, Fernández, Capasso y Urtubey, 2016). El análisis de los datos se realizó a partir de una perspectiva de triangulación, para poner en diálogo los datos de carácter cuantitativos con los cualitativos y poder así indagar (más allá de las situaciones laborales concretas) cómo se relacionan estas situaciones con los aspectos más subjetivos de los actores y actrices que se someten a determinadas condiciones de precariedad laboral.

En esta ponencia me interesa recuperar la caracterización de trabajo que propone Mendoza Niño (2011) definida, en parte, como actividades que implican *intercambio social*, destacando también el rol fundamental que ocupa la *formación profesional* y el derecho a la *retribución económica*. De todas formas, el artículo de Mendoza Niño se pregunta si la actividad de estos artistas puede considerarse un trabajo, mientras que en el estudio que propongo, parto de la hipótesis de que la actuación es un trabajo precarizado. Lo que pretendo preguntar gira en torno a cómo es y cómo se vive ese trabajo (enmarcado en otro contexto geográfico al de Mendoza Niño). Por lo tanto, considero pertinente agregar algunas categorías que resulten eficaces al estudio social del trabajo actoral en Argentina. En este sentido, creo importante agregar la *seguridad social* (analizada por las formas de contratación, la cobertura médica y la posibilidad de sostener un intento de estabilidad laboral). Además, incorporo al estudio el *ámbito de trabajo y dedicación* (que incluye los ambientes de trabajo y esfuerzos físicos que demandan, a sabiendas de los riesgos y cuidados con los que se realiza la actividad laboral) para caracterizar el trabajo en cuestión. Me parece pertinente también retomar la definición de J. C. Neffa (2003) en el glosario de conceptos y definiciones que figura como anexo

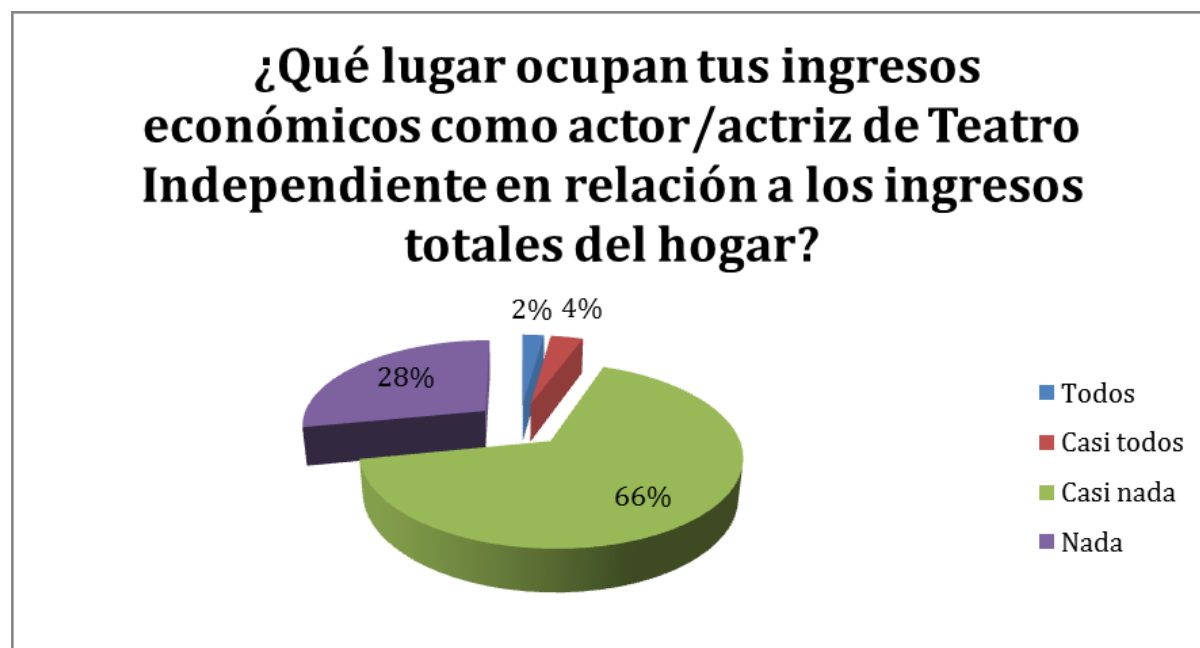
El trabajo es una actividad, realizada por una o varias personas, orientada hacia una finalidad, la prestación de un servicio o la producción de un bien -que tiene una realidad objetiva y exterior al sujeto que lo produjo-, con una utilidad social: la satisfacción de una necesidad personal o de otras personas. El trabajo así entendido involucra a todo el ser humano que pone en acto sus capacidades y no solamente sus dimensiones fisiológicas y biológicas, dado que al mismo tiempo que soporta una carga estática, con gestos y posturas despliega su fuerza física, moviliza las dimensiones psíquicas y mentales. El trabajo puede dar lugar a la producción de bienes y servicios destinados al uso doméstico, en la esfera no mercantil, sin contrapartida de remuneración salarial.

Cuando el trabajo se realiza con el objetivo de obtener a cambio un ingreso, en calidad de asalariado, de empleador o actuando por cuenta propia, estamos en presencia de un empleo.

En este sentido, encuentro un problema entre los artistas que aseguran diferenciarse del teatro comercial porque la búsqueda del teatro independiente es particularmente estética, mientras que sostienen que su actividad actoral es un trabajo porque tienen el derecho a recibir ingresos económicos por ello. A sabiendas de esta contradicción y para facilitar la lectura de este trabajo (porque, como ya mencioné antes, lo que buscamos no es preguntarnos acerca de si la actuación es un trabajo, sino cómo es el mismo), hablaremos de trabajo incluyendo la categoría de empleo pero reconociendo que son conceptos ya diferenciados en la teoría de la Sociología del Trabajo.

Ingresos

Si observamos a partir de las encuestas realizadas qué lugar ocupan los ingresos que reciben los jóvenes actores y actrices platenses con el trabajo actoral en relación a los ingresos totales del hogar, observamos que éstos no abarcan un gran porcentaje:



Fuente: elaboración propia

Teniendo en cuenta la particularidad que habita en el quehacer teatral platense (donde predomina la producción autogestiva, independiente¹), la mayoría de los sujetos entrevistados asumen no percibir ingresos en su actividad actoral. A diferencia de otros circuitos, las producciones independientes por lo general, dicen los entrevistados, tienden ir a pérdida. De hecho, aun en casos donde puede percibirse algún tipo de ganancia, la misma es tan escasa que al tener que repartirla, muchas veces conviene reinvertirla para seguir haciendo la obra, o sumarla a un fondo común para otra producción, o, en última instancia, para pagar una cena

1 Véase en, del Marmol, M.; Magri, G. y Saez, M. L. (2017).

colectiva al finalizar las funciones estipuladas. Esta característica puede ir aparejada con la regla primera del *campo de producción restringida* (Bourdieu, 2010) donde los agentes buscan principalmente un reconocimiento simbólico que se relaciona de manera inversa con el reconocimiento económico (Bourdieu, 2015)

En cuanto a los ingresos de otros circuitos, los entrevistados presentan distintas vías. Por un lado, varios aseguran que el espacio donde han logrado obtener mayor rédito económico fue presentándose a publicidades. Hacer eso implica transitar distintas etapas de casting que demandan no sólo mucho tiempo (porque ocupa prácticamente todo el día) sino también un gran esfuerzo de preparación. A su vez, han llegado a afirmar que, en esos lugares es donde han tenido que borrar todos los conocimientos teatrales y actorales incorporados a lo largo de su carrera, a fin de poder desarrollar otras capacidades completamente distintas para actuar frente a cámara.

Otra forma es participando en convocatorias de teatros oficiales. En esos casos, según el convenio de la entidad gubernamental que los contrate, pagan un determinado monto de honorarios donde, algunas veces, tienen en cuenta por ejemplo, no sólo la retribución económica por los días de función, sino también el tiempo destinado a los ensayos. Aun así, muchas de las producciones que se presentan en esos teatros hoy, son convocatorias a concursos de obras ya producidas de manera autogestiva, siendo retribuidas, únicamente, las funciones estipuladas.

En teatro independiente, entonces, los jóvenes actores y actrices no encuentran una ganancia que les resulte sustentable en su vida diaria, a pesar de las necesidades particulares. De esta manera, varios agradecen tener la libertad económica que les permite dar uso de la libertad estética propia del teatro independiente. Esto es, a sabiendas del tiempo que demanda la actividad, y los objetivos prioritariamente estéticos, no parece importar tanto la cantidad de dinero que se obtenga de la venta de entradas. En este sentido, algunos se reconocen como “trabajadores conscientemente precarizados”, hasta incluso que les gusta serlo, porque eligen auto-explotarse. Otros directamente dicen que prefieren no pensarlo, para que no se torne algo frustrante, ni mucho menos una presión que afecte al disfrute de la realización creativa. En relación a esto, considero que es un factor fundamental el que ofrecen Basanta y del Marmol (2018) al incorporar el punto de vista del deseo en el análisis del trabajo artístico independiente.

Formación profesional

Varios autores asumen que, una de las razones por las cuales la actividad actoral es un trabajo se justifica por la necesidad que tiene de ser aprendido y desarrollado en espacios educativos (Mendoza Niño, 2011) (Serrano, 2004) (Infantino, 2011), (Basanta y del Marmol, 2018).

Sin embargo, siguiendo distintos estudios de Agustín Salvia (2005, 2008, 2015), comprendemos que la institución educativa formal ya no se entiende como el espacio que posibilita igualdad de oportunidades a todos los sujetos de un mismo entorno social, sino que se convierte en un medio de progreso social para unos pocos y de discriminación para otros. Esto es parte de la *teoría de la heterogeneidad cultural* que (a diferencia de la *teoría del capital humano* predominante en las últimas décadas del siglo pasado), entiende que las desigualdades económicas y sociales radican en las heterogeneidades productivas del modelo de crecimiento y su representación a través del mercado de trabajo.

En el caso específico de La Plata, encontramos que el tránsito por la educación formal no es garantía de mejor inserción laboral (ni mucho menos de una inserción que garantice buenas situaciones de empleo, ya que es la misma carrera terciaria la que ofrece una formación para trabajar en teatro independiente con las situaciones laborales descritas en el presente trabajo). De esta manera, tampoco encontramos, en la especialización formativa institucional, ninguna seguridad de poder encontrar situaciones laborales que permitan atender las necesidades socio-económicas de los que la ejercen.²

Seguridad social

Para definir este concepto, recupero la definición de Julio César Neffa en un estudio publicado en Busso y Pérez (2010), entendida como “la posibilidad de permanecer empleado en la misma o en otra empresa, sin sufrir una interrupción durable en el período de tránsito por el mercado de trabajo desde uno hacia otro empleo” (p.43). Sin embargo, vale aclarar que el estudio del autor hace foco en el sector industrial, donde pueden asegurarse relaciones laborales de dependencia formal como aquello que Castel (2012) denomina “trabajos típicos”³. ¿Qué ocurre entonces en los casos del trabajo actoral platense? ¿cómo puede

2 Este apartado está aún más desarrollado en una ponencia titulada *¿Para qué estudiamos? Un trabajo sobre la inserción laboral de los jóvenes platenses estudiantes y egresados de la Tecnicatura en Actuación en ETLP (2018)*, a presentarse en la VI Reunión Nacional de Investigadores/as en Juventudes de Argentina. Protagonismos juveniles a 100 años de la Reforma Universitaria: acciones y debates por los derechos que nos faltan. El encuentro será en noviembre del 2018 en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Córdoba.

3 Véase también en Busso y Pérez (2010: 32).

pensarse la seguridad social cuando uno es su propio patrón y no cuenta con las condiciones materiales suficientes para sustentarse mínimamente un ingreso fijo?

En el caso de los trabajadores de teatro independiente, se trabaja por cooperativa (a veces registrada y otras no). Cuando no están registrados, simplemente se dividen lo recaudado (se reparten puntos a decisión del grupo y a partir de ahí se recibe el porcentaje correspondiente). Por otro lado, en los casos de las cooperativas que sí están registradas, suelen recurrir a dos medios para hacerlo: algunas facturan directamente por el sindicato (aunque no estén afiliados) descontándoseles un porcentaje para el propio gremio y para la obra social (que la gran mayoría asegura que no usa ni va a usar, porque una no factura continuamente como para asegurarse la obra social todos los meses, y en aquellos meses que no factura y tiene que pagar por su cuenta, la obra social, según dicen ellos, es extremadamente cara). De hecho, esto también fue corroborado con las encuestas a partir de la pregunta “¿Utiliza la obra social del gremio (O.S.A.)?”.



Fuente: elaboración propia

Finalmente, otro modo de contratación al que suelen recurrir es consiguiendo a algún miembro de la cooperativa que tenga un monotributo (o en algunos casos, algún miembro se termina haciendo monotributo para la actividad teatral específicamente) y facturan directamente por ese medio.

Teniendo en cuenta que los encuestados son platenses, es necesario resaltar que ante la pregunta de otros espacios fuera del teatro independiente en que han sido contratados en blanco, los que respondieron que sí pusieron espacios dependientes del Estado,

mayoritariamente ubicados en La Plata (con excepción de tres casos que fueron contratados por productoras de CABA y otros dos por el Konex).

Principalmente, los trabajadores de la actuación necesitan facturar sus trabajos para participar en festivales y concursos, o para cobrar becas y subsidios, que son el ingreso más importante que se puede llegar a obtener en el circuito de teatro independiente (ya que aseguran que siempre el *borderaux* es mucho menor).

Todo esto nos permite preguntarnos si es posible garantizar una relativa estabilidad laboral en lo que corresponde al trabajo actoral de los sujetos en cuestión. Todos los entrevistados aseguran que se trata de un trabajo inestable dado que trabajan por proyectos esporádicos y, entre uno y otro, puede que pasen una buena cantidad de tiempo sin hacer funciones (o sin siquiera conseguir un proyecto que realizar). Entre los motivos de esta inestabilidad, no solamente tienen en cuenta la falta de proyectos sino también las diversas actividades que realizan (ya que muchos tienen otros trabajos), el contexto social, político y económico⁴ y hasta incluso la complicación en la coordinación de horarios de grupos autogestivos (sobre todo en períodos de vacaciones⁵).

De hecho, si observamos la un artículo de la Ley Nacional del Actor (Nº 27206) observamos que caracteriza a los trabajadores de la actuación a partir de su misma condición precarizada

ARTÍCULO 12. — A los efectos de la seguridad social, los servicios de los trabajadores definidos en el artículo 1º de la presente ley se califican como de carácter discontinuo y se regirán por lo dispuesto en el artículo 13.

Se entenderán por servicios discontinuos aquellos que, por las particularidades propias de la tarea, se prestan en forma alternada o intermitente durante todo el año calendario, con uno o varios empleadores.

Más allá de todo, lo cierto es que no hay un consenso claro en la comunidad teatral platense acerca del debate por la estabilidad laboral. Al parecer existió en La Comedia de la Provincia una suerte de elenco estable (en realidad, se trataba de un grupo de actores y actrices que eran contratados año a año durante una continuidad de 12 años

4 Este tema será abordado con mayor profundidad en otro capítulo de la tesina donde se tendrá en cuenta un análisis documental de las transformaciones del mercado laboral occidental en las últimas décadas y, particularmente, el caso argentino a partir del cambio de gestión gubernamental (2015).

5 Un buen ejemplo de esto lo da un entrevistado que participa en una compañía de obras infantiles. Cuenta que por ejemplo en algunas convocatorias se invita a presentar proyectos para la temporada de vacaciones de invierno (la más alta del año en espectáculo infantil), siendo confirmada la aprobación recién en el mes de junio (un mes antes del espectáculo). Es decir, para eso hay que comprometerse con actores previamente, empezar a trabajar antes que te aseguren la participación en el espacio y pedirles a los actores y actrices que se reserven las vacaciones de invierno enteras (porque no existe seguridad de qué bloque te va a tocar, si es que te toca).

aproximadamente). Sin embargo, esto despertó un gran enfrentamiento entre grupos (hasta el día de hoy, no resuelto y creo que está pendiente por ser discutido dentro de la comunidad de trabajadores de la actuación en La Plata).

Un grupo, asegura apoyar la posibilidad de que existan ciertas entidades públicas o privadas que permitan, en La Plata, garantía de estabilidad laboral (y siempre se trae a colación el caso de la Comedia de la Provincia). Por un lado, para dar cuenta que la lucha no se acaba con la estabilidad laboral de unos pocos, tal como menciona el siguiente entrevistado

En la Comedia, los actores eran los únicos que no eran, no podían ser planta. Los bailarines son, los cantantes son, los músicos son, y los actores no son ¿por qué?. No porque su profesión es discontinua (...) En la década del '80 contrata 40 actores. Tenía, si yo no recuerdo mal, entre 14 y 20 técnicos -iluminadores, sonidistas...-. Y tres empleados administrativos. Los actores administrativos pasaron a planta permanente, como corresponde, los técnicos también, los actores no. Hoy la Comedia de la Provincia tiene 80 empleados administrativos, más de 120 técnicos, y ningún actor. (Actor, empleado estatal, 54 años),

Además, intentan mostrar que la salida laboral del actor y la actriz no se reduce a las funciones de obras completas (ya que también desde la Comedia han podido llevar a cabo trabajos donde aseguraban un ingreso fijo en convenios con el Ministerio de Justicia, de Salud, o de Educación). A su vez, destacan como fundamental esta posición oponiéndose a la idea de flexibilización laboral. Es decir, brindar a los trabajadores de la actuación la posibilidad de adquirir derechos básicos laborales que les permitan, por ejemplo, no resultar enormemente afectados tras enfermedades, lesiones y/o embarazos.

Por otro lado, quienes se oponen a la posibilidad de que existan elencos estables en la ciudad, sostienen dos argumentos centrales. En primer lugar discuten la idea posicionándose como espectadores, en tanto que señalan como un detrimento del lenguaje que las obras estén siempre interpretadas por los mismos actores (dicen que resultaría aburrido para los espectadores y no permitiría variar las poéticas posibles en ese mismo espacio). El segundo argumento con el que se oponen a esta idea de la estabilidad laboral es calificando como injusto, para la totalidad de actores y actrices de la región, que un grupo reducido y selecto tenga esas posibilidades laborales, mientras el resto queda en la marginalidad del sistema. En este sentido, podemos retomar una pregunta fundamental que menciona Pierre-Michel Menger (2009) en un subtítulo del texto: *Los artistas ¿somos demasiados?* En ese apartado, el autor estudia la relación entre la oferta y la demanda intermediadas por el concepto clave

de *incertidumbre*. Esto es, si con la estabilidad laboral de los sujetos, abolimos la característica principal de las obras de arte, ¿qué pasará con la creación artística atravesada por la innovación? ¿será realmente un detrimento artístico o podría asegurar una salida laboral general y sostener espacios de experimentación no redituable? ¿qué lugar ocupan en ese sentido los laboratorios de experimentación actoral en los teatros con dependencia estatal (como el San Martín o el Coliseo Podestá)? Son todas preguntas que considero sumamente vigentes en la población, con necesidad de ser atendidas por sus miembros.

Ámbito de trabajo y dedicación

Otro argumento con el cual los actores y actrices entrevistados sostienen que la actividad actoral es un trabajo, se fundamenta a partir del tiempo, dedicación y compromiso que la actividad requiere. Por eso mismo lo distancian de la idea de un hobby, entendiendo a este último como una actividad esporádica y desestructurada. Por eso, me resultó interesante indagar sobre esta cuestión, obteniendo los siguientes resultados

Tabla de contingencia Tiempo de trabajo(en días) * Tiempo de trabajo (en horas)

Recuento

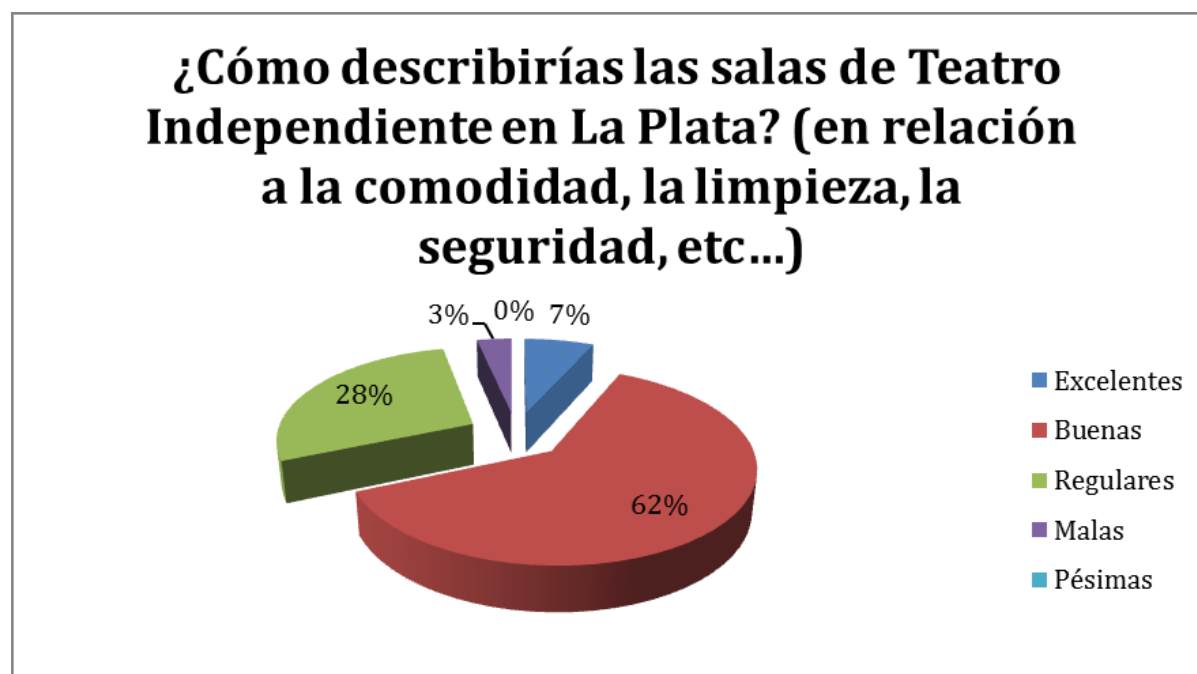
		Tiempo de trabajo (en horas)			Total
		Más de 3 hs	3 horas	Menos de 3 hs	
Tiempo de trabajo(en días)	1/2 días x semana	6	5	11	22
	3 días x semana	5	12	8	25
	de 4 a 6 días x semana	16	15	1	32
	7 días x semana	7	1	2	10
Total		34	33	22	89

Fuente: elaboración propia

A partir de estos 89 casos podemos ver, efectivamente que en términos generales, los trabajadores de la actuación dedican mucho tiempo a su actividad laboral. De hecho, los grupos mayoritarios se encuentran en una dedicación de 4 a 6 veces por semana entre 3 horas o más (por día).

A su vez, es importante dar cuenta de cómo son los espacios en los que trabajan jóvenes actores y actrices platenses en teatro independiente. Si bien no todas las horas dedicadas a la actuación implica que están trabajando en salas independientes (porque

muchos de los encuestados asisten cinco días a la semana a la ETLP para completar sus estudios, y porque los que no, no sólo ensayan en salas registradas sino que muchas veces hacen uso a sus propias casas, centros culturales, como a distintos espacios públicos entre parques y plazas), creemos que es necesario aunque sea dar cuenta de qué pasa con los espacios físicos de trabajo, al menos en el momento del intercambio mercantil (la función en sí).



Fuente: elaboración propia

En términos generales, más de la mitad de los encuestados consideran que las salas de teatro independiente son buenas, incluso una considerable cantidad también las definen como excelentes. Un poco más de un cuarto del total las califican entre regulares y malas (nadie como pésimas, que era una quinta opción en la encuesta). Sin embargo, cuando analizo las entrevistas, encuentro que las salas de teatro independiente no están en tan buenas condiciones. De hecho parece que muchas tienen inconvenientes técnicos (por falta de equipamiento o por fallas edilicias, como por ejemplo correr el riesgo a que se te corte la luz en medio de una función y no tener grupos electrógenos), o pisos peligrosos para trabajar con el cuerpo, temperaturas complicadas, desórdenes de materiales, camarines sin espejos o con baños inhabilitados, mala acústica, etc... No obstante, parece que no hay un reproche frente a eso, sino que los actores y actrices entienden que los dueños y dueñas de las salas son colegas a quienes les cuesta mucho esfuerzo sostener la sala y que, si no estuvieran ellos, no habría salas donde actuar. Por lo tanto, parecen ser piadosos y respaldarse entre sí. Distinta es la

reacción con las salas dependientes del Estado, como por ejemplo al Pasaje Dardo Rocha, la cual nombraron casi todos los entrevistados a modo de queja debido al mal condicionamiento de la sala municipal que, según ellos, debiera estar mejor.

Reflexiones finales

Si tenemos en cuenta la característica ya mencionada que retomamos de Menger sobre el trabajo artístico (la incertidumbre) en relación a las líneas de hipótesis que presenta Castel en su libro titulado *El ascenso de las incertidumbres*, podemos reafirmar la idea que Legay (2003) retoma de Menger al asegurar que, el trabajo artístico es la última transformación de la metamorfosis del capitalismo. En este sentido, se puede observar un punto de encuentro entre los riesgos en la actividad teatral que asumen sus trabajadores al realizar creaciones innovadoras que pueden resultar exitosas (o un verdadero fracaso), en relación al aumento de riesgos que asume el individuo moderno en la contemporaneidad atravesada por nuevas relaciones de trabajo globalizadas. Sin embargo, no existe un único tipo de individuos modernos. Para Castel (2012) existen dos tipos de individuos: por un lado, están los *individuos por exceso*, entendidos como aquellos sujetos con soportes suficientes para soltarse de las cadenas burocráticas y de responsabilidades colectivas propias de la sociedad anterior, posibilitando su desarrollo individual singular. Estos últimos, viven en un solipsismo propio del Narciso, producto del exceso de subjetividad que pregona su deseo de ser autónomo e ignora que vive en sociedad. Por otro lado, menciona a los *individuos por defecto* que no tienen soportes (entendidos como la categoría analítica de capitales bourdianos) que garanticen las libertades individuales de la modernidad. La relación entre estos dos tipos de individuos es de resentimiento y enfrentamiento. Dice el autor, existe un enfrentamiento entre la misma clase trabajadora. Esto permite explicar, en parte, las relaciones de competencia que se juegan dentro del campo artístico. Es decir, si bien estamos hablando de situaciones de trabajo precarizadas que necesitan ser solventadas o medianamente subsidiadas por alguna entidad pública o privada, los distintos grupos (conformados como colectivos definidos o concertados temporalmente) se encuentran en constante competencia y confrontación (teniendo algunos mayores oportunidades para realizar la actividad con libertad por poder garantizar el sustento económico por otro lado, y quienes deben acatar las lógicas del mercado “vendiéndose al sistema”). Vale aclarar que en el caso del arte (a diferencia del estudio que presenta Castel) aparece un problema particular al estudiar las relaciones laborales. Este problema lo caracteriza Bourdieu (2015) como *mundo económico al revés*. Este 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: 130). Es decir, en el campo artístico sucede que 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, los actores de La Plata nos encontramos en una contradicción constante. Temerosos de perder aquello que hace nuestras obras experimentos de descubrimiento de nuevas poéticas y corporalidades, no nos atrevemos (y hasta menospreciamos) a llevar a cabo otro riesgo: el de asumir que podríamos pensar nuestra actividad también en busca de fines económicos. Si bien hoy en día existen grupos orientados de esa forma, socialmente todavía no parece ganar reconocimiento en el campo⁶, condición necesaria para definir (se) un artista (Bourdieu, 2010: 25).

En síntesis, considero que la actuación efectivamente es un trabajo que atraviesa un momento de época clave. En medio de todas las transformaciones de las relaciones laborales a partir de las mutaciones del capitalismo contemporáneo hacia mayores situaciones de precariedad, que grandes autores de la Sociología del Trabajo intentan abordar (Castel, 2012) (Paugam, 2012) (Miguez, 2017), los trabajadores del arte platense nos debemos discusiones que están resurgiendo y replantearnos qué banderas estamos dispuestos a tomar.

Bertranou (2007) nos acerca algunas aproximaciones al respecto. En su estudio sobre la seguridad social de trabajadores independientes en Chile, Argentina y Uruguay, el autor asegura que

(...) las políticas de protección social y los modelos de seguridad social deben atender a esta realidad cambiante, adaptándose para mejorar la inclusión y los niveles de protección. En América Latina los sistemas deben progresivamente incorporar legalmente a los trabajadores independientes conjuntamente con el rediseño de los esquemas de financiamiento para minimizar los efectos distorsivos en las decisiones de participación y empleo (p. 14).

⁶ Me parece interesante, en este caso, mencionar una anécdota que nos cuenta un entrevistado que forma parte de una compañía teatral de la ciudad “una vez una alumna nos dijo -lo que pasa que ustedes son empresarios y está bien que piensen así-, y nosotros nos quedamos y como que nos dieron acá viste (*señala como si le clavaran un puñal en el corazón*) es como mala palabra y después decís, para, en algún punto estamos gestionando una cierta empresa. Lo que pasa que no tenemos ni las dinámicas ni la realidad económica ni la realidad mental como para hacer una empresa. Sin embargo producimos algo, tenemos una organización que no es tan jerárquica como se espera pero tenemos como cierto respeto hacia el trabajo del otro...yo no puedo decidir solo, tengo que decidir con mis compañeros”.

Me quedo finalmente con un deseo que me planteó un entrevistado en un café del centro de La Plata: “yo espero que podamos vivir del teatro independiente”. Personalmente, estoy de acuerdo. La pregunta es ¿cómo vamos a hacerlo?

Bibliografía

Basanta L., y del Marmol, M. (2017). ¿Y si lo hobby habita lo profesional? Apuntes sobre el trabajo en el teatro independiente platense. Ediciones del CCC Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. Ciudad Autónoma de Buenos Aires; Año: 2017; p. 185 - 196.

Basanta L. y del Marmol, M. (2018). Por qué hacemos lo que hacemos. Apuntes sobre deseo, reconocimiento y legitimación en la producción de teatro platense. En 2das Jornadas de Estudios sobre Teatro Independiente los días 12, 13 y 14 de septiembre del 2018.

Bertranou, F.M. (2007). Economía Informal, Trabajadores Independientes y Cobertura de la Seguridad Social en Argentina, Chile y Uruguay. Disponible en https://www.ilo.org/emppolicy/events/WCMS_125982/lang--es/index.htm

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

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

Bugnone, A., Fernández, C., Capasso, V. y Urtubey, F. (2016). ¿Cómo investigar prácticas artísticas desde las ciencias sociales? Algunas reflexiones epistemológicas y metodológicas. 4to Congreso Internacional Artes en Cruce, 6 -9 abril, Ciudad de Bs. As.

Busso, M. y Pérez P. (2010). La corrosión del trabajo. Estudios sobre informalidad y precariedad laboral. Bs As. : Miño y Dávila / CEIL-PIETTE del CONICET.

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

Del Marmol, M.; Magri, G. y Saez, 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.

Legay, Marion (2003). Critique de Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme de P.M. Menger, Paris : Seuil.

Menger, P. M. (2009). “L'art analysé comme un travail” *Idées économiques et sociales* 2009/4 N° 158

- Miguez, P. (2017). Trabajo, conocimiento y precariedad laboral en el capitalismo contemporáneo. Dossier Universidad de Bs. As
- Neffa, J. C. (2003) *El trabajo humano. Contribución al estudio de un valor que permanece*. Lumen-Humanitas, PIETTE del CONICET y Trabajo y Sociedad, Buenos Aires
- Paugam, S. (2012). Protección y reconocimiento. Por una sociología de los vínculos sociales. En CEIC n°82.
- Salvia, A., Van Raap, V., Tinoboras C. y Bognfilio, J. (2008). Educación y trabajo: un estudio sobre las oportunidades de inclusión de los jóvenes tras cuatro años de recuperación económica. En Agustín Salvia, *Jóvenes promesas. Trabajo, educación y exclusión social de jóvenes pobres en la Argentina post-crisis*. Buenos Aires (Argentina): Miño y Dávila.
- Salvia A. y Vera J. (2015). Las desigualdades estructurales y el efecto de la educación sobre las oportunidades de empleo pleno. En *Hora de Balance: Proceso de acumulación, mercado de trabajo y bienestar. Argentina, 2002-2014*. Buenos Aires (Argentina): EUDEBA.
- Salvia, A. y Tuñón, L. (2005). Los jóvenes y el mundo del trabajo en la Argentina Actual. *Revista Encrucijadas*, 36 25-50.
- Serrano, R. (2004). Nuevas tesis sobre Stanislavski. Fundamentos para una teoría pedagógica. Buenos Aires: Atuel.
- Stolovich, L. (2002). Diversidad creativa y restricciones económicas. La perspectiva desde un pequeño país. *Revista de cultura: Pensar Iberoamérica*. N°1.
- Williams, R. (2015). Sociología de la cultura. Buenos Aires : Paidós.