

# **¿Y SI LO *HOBBIE* HABITA LO PROFESIONAL? APUNTES SOBRE EL TRABAJO EN EL TEATRO INDEPENDIENTE PLATENSE**

Leonardo Basanta  
leobasanta@gmail.com

Mariana del Mármol  
IdHICS, FaHCE, UNLP/CONICET  
marianadelmarmol@gmail.com

## **Resumen**

En los últimos años, la construcción identitaria de los teatristas platenses se encuentra en íntima relación con su afirmación como trabajadores, su búsqueda de la profesionalización y su rechazo hacia el amateurismo.

En este trabajo nos interesa revisar algunas de los discursos e ideas que se encuentran por detrás de las nociones de amateurismo, trabajo y profesionalización, así como los modos de funcionamiento del contexto del teatro independiente platense en relación a estas nociones. Para esto apelaremos a distintas reflexiones sobre el trabajo artístico que nos permitirán proponer nuevos ángulos desde los que observar estas cuestiones, dando pie a una serie de preguntas acerca de ciertas posiciones habitualmente indiscutidas en el contexto del que formamos parte.

Palabras Clave: Trabajo – Profesionalización – Amateurismo – Teatro Independiente – La Plata

## **Abstract**

In recent years, the identity construction of people who practice theater in La Plata is intimately related with their affirmation as workers, their quest for professionalism and their rejection of amateurism.

In this paper we will review some speeches and ideas that are behind the notions of amateurism, labour and professionalization and how this notions work in the context of independent theater in La Plata. For that purpose, we will appeal to different elaborations about work at the art field which will allow us to propose new angles from which to observe these issues, giving rise to a series of questions about certain positions usually unquestioned in the context we are part of.

Key Words: Work – Professionalism – Amateurism – Independent Theater – La Plata

Las ideas acerca del trabajo y el propio quehacer en el ámbito del teatro independiente de la ciudad de La Plata se encuentra atravesadas por una serie de discursos provenientes de distintos tiempos y tradiciones, discursos que en la práctica se articulan con fluidez pero que al ser revisados desde un punto de vista analítico evidencian ciertas grietas o contradicciones dando lugar a numerosas preguntas.

Entendiendo que este tipo de revisión puede ser productiva a la hora de repensar nuestra práctica, en este trabajo nos proponemos observar algunas de las ideas que se encuentran por detrás de tres posiciones que, desde hace varios años, ocupan un lugar central en la construcción identitaria de los teatristas platenses: su afirmación como trabajadores, su búsqueda de la profesionalización y su rechazo hacia el amateurismo. Con este objetivo, en las páginas que siguen repasaremos las nociones de amateurismo, trabajo y profesionalización, así como los modos de funcionamiento del contexto del teatro independiente platense en relación a estas nociones. Para esto apelaremos a distintas reflexiones sobre el trabajo artístico que nos permitirán proponer nuevos ángulos desde los que observar estas cuestiones, dando pie a una serie de preguntas acerca de ciertas posiciones habitualmente indiscutidas en el contexto del que formamos parte.

### **Amateurismo vs. Profesionalización**

Habitualmente la noción de profesión se asocia a la posesión de conocimientos formales o especializados (generalmente respaldados por una institución educativa), la realización de una tarea a tiempo completo y el derecho a recibir una retribución a cambio, permitiendo, generalmente, que esta funcione como principal fuente de ingresos.

En el campo del teatro independiente platense, donde casi nadie se mantiene económicamente de producir obras, ni de actuar y dónde muchos de los integrantes, incluso algunos de los más reconocidos por sus pares no tienen título académico, la definición de profesional se torna ambigua, vinculándose con cuestiones tales como “poder vivir de eso” o al

menos “tener la intención de poder vivir de eso”, “permanentemente llenarte de herramientas, estudiar, capacitarte” y “hacer consciente de las implicancias de lo que se hace”.

De este modo, la profesionalización se asocia a la responsabilidad con la que se realiza la tarea y a una búsqueda de mejoramiento constante, suponiéndose que impacta de manera directa en la calidad de lo que se produce. Así, aparece una creencia generalizada de que lo que va a mejorar el teatro platense, aumentando su calidad y posibilitando el tan ansiado reconocimiento del público, es avanzar en la profesionalización del mismo (por medio de la profesionalización de quienes lo constituyen) y alejarse lo más definitivamente posible de cualquier tipo de comportamiento con rasgos de amateurismo.

El amateurismo entonces, se concibe como opuesto no deseado de la profesionalización, asociándose al descuido, la precariedad, la falta de seriedad, compromiso y formación sistemática; un hacer sin saber o sin preocuparse por las consecuencias y resultados de lo que se está haciendo, que impacta negativamente en la calidad de lo que se hace.

Si bien la mayoría de los teatristas platenses ubican su hacer dentro del ámbito de lo profesional, reconocen importantes rasgos de amateurismo ya sea en la producción de sus propios grupos, ya sea en la de otros colegas. Estos rasgos son siempre concebidos como remanentes que es necesario eliminar. y nunca como características intrínsecas al contexto de producción en el que se realiza el teatro en nuestra esta ciudad.

Sin embargo, si observamos en función de qué criterios se opera la distinción entre profesionales y amateurs en otros campos disciplinares (como los correspondientes al deporte) o en otros contextos sociales (por ejemplo en otros países), las condiciones en las que realizan su tarea los teatristas platenses parecieran acercarse mucho más al universo de lo amateur que al de lo profesional.

Según los usos más frecuentes de estos términos la principal distinción entre amateurs y profesionales estaría dada por la presencia o no de una remuneración económica a cambio de la tarea realizada. Así, es frecuente que se considere *amateur* a quien realiza determinada práctica

(generalmente deportiva o artística) por gusto, placer o satisfacción personal y sin que el fin último sea la remuneración económica. Esto coincide ampliamente con las condiciones de trabajo de los teatristas platense, quienes muy frecuentemente realizan su actividad de manera gratuita o a cambio de cifras tan pequeñas que ellos mismos catalogan como “simbólicas”. Coincide también, respecto de aquello que se reconoce como principal motor de la actividad, ya que uno de los principales criterios esgrimidos por los teatristas platenses para ubicar su producción en el ámbito de “lo independiente” y distinguirla del subvalorado ámbito del teatro comercial (prácticamente inexistente en La Plata) es el hecho de que los intereses artísticos primen por sobre los económicos. De modo tal que la obtención de dinero suele ser entendida como un objetivo deseable pero no como un determinante de la realización o no de un proyecto, emergiendo como criterios mucho más aceptados el valor artístico de la obra en cuestión, el crecimiento individual o grupal y las posibilidades de experimentación ofrecidas por el mismo.

### **Trabajo**

En íntima relación con lo anterior, otro de los términos en relación a los cuales los teatristas platenses han construido su identidad en los últimos años ha sido su afirmación como trabajadores. La necesidad de ser reconocidos como trabajadores; es decir, que su actividad sea reconocida, por ellos mismos, por su entorno y por quienes funcionan como contraprestadores de aquello que ofrecen (el público, los organizadores de ciclos y festivales, el estado) como un trabajo y no comprendida como un *hobbie* o pasatiempo; viene siendo, en los últimos años, tema de numerosas discusiones, militancias y argumentaciones.

Revisiones recientes de la noción de trabajo realizadas en pos de analizar la especificidad del trabajo artístico, (Gonzales Meyer, 2001; Escobar Araujo y Querejazu Leyton, 2004; Mendoza Niño, 2011) han sintetizado cinco aspectos del trabajo en tanto fenómeno social:

a. Una actividad de producción de bienes y servicios que tiene como contraparte el pago de una remuneración. El trabajo sirve como un medio para acceder a la participación del mercado.

b. Un mecanismo de habilitación o capacitación de quienes los realizan. El trabajo es visto como proceso formativo, donde las trayectorias laborales incrementan el valor del propio quehacer.

c. Un mecanismo de valorización social de los trabajadores. Esta postura destaca el trabajo como una actividad pública que facilita el reconocimiento social de los sujetos y como un medio generador de capital simbólico.

d. Un espacio de generación de relaciones sociales. Ligado directamente al anterior aspecto, en esta dimensión el trabajo es vinculado a los procesos de sociabilidad, entendida esta última como la producción y activación de vínculos cotidianos entre los individuos.

e. Un espacio para la integración social. En este aspecto, que también se relaciona con los anteriores, el trabajo es visto objetivamente como un mecanismo para el establecimiento de lazos de interdependencia material, y subjetivamente como generador del sentido de colectividad. (Mendoza Niño, 2011: 130)

Ahora, si bien cuando se esgrime esta necesidad de ser reconocidos como trabajadores se busca que se comprenda a los artistas como sujetos de derecho, y aún cuando la demanda de marcos legales que amparen a los teatristas en este sentido tiene una larga historia en nuestro país, en general, en el caso platense a lo que más directamente se apunta es a que la tarea realizada sea reconocida mediante un pago. E incluso, restringiendo más aún el foco de las demandas, lo que se pide habitualmente apunta solamente al pago de las funciones, dejándose de lado (tal vez porque resulta impensable conseguirlo) la remuneración de otras actividades como los ensayos y las tareas de gestión.

Más allá de la intensidad de estas demandas, el cobro que habitualmente obtienen los teatristas por la creación e interpretación de las obras suele ser tan escaso que generalmente es

comprendido como “simbólico” y muchas veces sólo alcanza para cubrir los gastos o inversiones realizadas durante la producción. Quiere decir, que si bien el trabajo de los teatristas platenses cumple con las funciones enunciadas en los puntos (b) a (e) de la enumeración anteriormente citada, el punto (a) no se alcanza casi nunca excepto los frecuentes casos en los que se da de manera “simbólica”.

Es verdad que algunos autores del campo de la sociología del trabajo (Arango, 2006) critican aquellos enfoques que lo entienden “sólo como una actividad remunerada o generadora de ingresos” entendiendo que así “quedan excluidas otras formas de trabajo, como el doméstico, el emocional, y las que muchas veces no son remuneradas y se desarrollan en la esfera de lo privado o lo íntimo” (citado en Mendoza Niño, 2011: 130).

Sin dudas, en el ámbito del trabajo artístico es fundamental considerar todas las otras dimensiones. Sin embargo, aún en estas reflexiones en las que se tiene en cuenta el carácter singular de la labor artística, el objetivo de obtener una remuneración “no simbólica” nunca es descartado y, los restantes puntos, además de tener un valor en sí mismos, parecieran funcionar, a modo de inversiones que, a mediano plazo, permitirían lograr el punto (a).

Observando entonces que el trabajo en el ámbito de la producción teatral platense sólo excepcionalmente es remunerado de un modo que no sea simbólico y no garantiza tampoco la consecución de otro tipo de derechos, cabría preguntarnos ¿qué tipo de trabajo es?.

### **Flexibilidad y precariedad**

En 1999, Luc Boltanski y Eve Chiapello publican su libro *El Nuevo espíritu del capitalismo* en el que resaltan las semejanzas entre la subjetividad artística y la subjetividad del capitalismo contemporáneo. Mencionan la autonomía, la autorrealización, la creatividad y la desaparición de la diferencia entre tiempo de trabajo y tiempo privado como características del trabajo creativo contemporáneo que se encontraban en el núcleo del nuevo espíritu del capitalismo (Kunst, 2015).

En el año 2015, la filósofa y dramaturga eslovena Bohana Kunst publicó -en una compilación europea de textos acerca del trabajo artístico (Rozas y Pujol, 2015)- un artículo en el que retoma y profundiza esta idea. Se propone mostrar que, en la sociedad contemporánea, el artista se ha convertido en un prototipo de trabajador flexible y precario, debido a que su trabajo muchas veces voluntario o mal pago requiere de una disponibilidad permanente que diluye la distinción entre tiempo libre y tiempo laboral. Plantea, así, que la desaparición de las fronteras entre arte y vida que muchos artistas del siglo XX situaron en el centro de sus tendencias emancipatorias, se encuentran hoy en día en el centro de la producción capitalista de valor. De este modo, todo aquello que en principio es visto como liberador, resulta tener un efecto devastador sobre la vida de los sujetos, una vida marcada por una incesante actividad que los lleva “de un trabajo a otro, de un compromiso político y laboral a otro” de modo tal que su vida laboral desborda todas las otras dimensiones de su existencia y la buscada libertad se transforma en “dependencia cotidiana a un sinfín de tareas y proyectos” (Kunst, 2015: 163).

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

La lectura de este artículo nos interpeló. La descripción del trabajo artístico realizada por la autora se adecuaba a nuestra realidad como partícipes de la comunidad de las artes escénicas de la ciudad de La Plata. Le puso palabras a muchas de nuestras sensaciones respecto de ciertos aspectos de nuestra práctica que ya veníamos cuestionando, dándonos un marco de significación que nos llevó a desidealizar aún más nuestro quehacer.

Lo que más llamó nuestra atención fue la idea de que el trabajo artístico, no sólo parecía estar fracasando en su intento de ser disruptivo respecto del sistema sino que -según esta lectura- resultaba ser funcional al mismo; y esto de un modo radical, ya que lejos de lograr “ganarle al sistema” resultaba ser el modelo por excelencia del tipo de trabajador precario y flexible requerido por el capitalismo neoliberal.

Y como si esto fuera poco, en el contexto europeo descrito por Bojana Kunst parte de estos mecanismos parecen estar operados por instituciones artísticas, a las cuales, según la autora, “les gusta considerarse progresistas pero (...) sólo pueden sobrevivir gracias a la explotación del trabajo flexible y voluntario” (Ibid.:157). En la ciudad de La Plata, en cambio, la presencia de las instituciones artísticas en la producción teatral local es sumamente inestable y representa una muy pequeña parte de todo lo que se realiza. De este modo quienes generamos, casi en su totalidad, los espacios de producción (las obras, los espacios, los ciclos, las residencias, los festivales) somos nosotros mismos, desde los distintos equipos independientes o autogestivos que integramos. ¿Qué consecuencias tiene esta situación? ¿Somos nosotros mismos quienes nos encuadramos dentro de los métodos económicos de producción contemporáneos, basando nuestra posibilidad de acción en la explotación del trabajo flexible y precario, no sólo nuestro, sino también de aquellos a quienes invitamos a participar de nuestros proyectos de manera gratuita o cambio de una remuneración meramente “simbólica”?

La lectura de este artículo nos dejó todas estas preguntas pero también algunas dudas y sospechas. El relato acerca del trabajo artístico realizado por la eslovena describía a la perfección muchísimos aspectos de nuestro quehacer en La Plata, sin embargo, existían grandes diferencias entre el contexto desde el cual ella estaba pensando y nuestra realidad de ciudad intermedia, no-europea, cercana a capital pero no-capitalina.

Una de las más importantes entre estas diferencias radicaba en lo dificultoso que nos resultaba comprender “el sistema capitalista” (pieza central en el análisis de la autora) encarnado en la realidad teatral de nuestra ciudad. Sí podíamos vislumbrar las lógicas de pensamiento y



acción capitalistas operando a través nuestro e impulsando muchas de nuestras decisiones. Sin embargo, en tanto entidad que se beneficia y saca provecho de nuestro trabajo explotado, no podíamos visualizarlo más que como una entelequia.

### **Autoexplotación / Autorrealización**

Desde un contexto mucho más cercano -aunque no idéntico al platense- Federico Irazabal nos da elementos que permiten responder algunas de estas preguntas y seguir profundizando otras. En una charla para presentar su libro *Teatro Anaurático* en La Plata, habla de los trabajadores de la cultura como autoexplotados. Según su mirada, los artistas están alienados en la obra, “son” en la obra, y por ende, la pulsión de ser los lleva a autoexplotarse:

...cuando hay una mediación económica es mucho más fácil producir una separación entre el sujeto que actúa (director, actor, todos) y la obra realizada. Ningún fabricante de zapatos es el zapato, sin embargo el artista es la obra que realiza. Y como nadie puede abandonar la pulsión del ser, vamos a seguir siendo. Y si yo soy en función de la obra que hago, voy a hacer la obra en las condiciones que sea, sin preguntarme quiénes son los beneficiarios de ese trabajo autoexplotado (...) Pero el sistema mercantil de producción no lleva a la alienación. El trabajador que no le gustan las condiciones, hace un paro, hace una huelga, frena la fábrica. Nadie es el objeto que produce en el sistema laboral. Sin embargo en el sistema cultural (docentes, universitarios, investigadores, actores, dramaturgos, directores, todos los que estamos dentro del sector cultural) tenemos la tendencia a la autoexplotación, "porque yo soy *Funámbulos*" entonces no importa en que condiciones *Funámbulos* sobrevive ni cuanto me autoexploto ni cuantas noches no duermo para que *funámbulos* sea. (Irazabal, 2015)

Luego de presentar esta idea, Irazabal se pregunta quién se beneficia del trabajo autoexplotado que sostiene el circuito teatral independiente. Señala como beneficiarios a la ciudad de Buenos Aires (que dice ser la quinta capital de teatro en el mundo) y a las distintas productoras de ficción (televisión, cine y publicidad) que reciben actores sumamente entrenados

que resuelven de manera muy económica (es decir en tiempos breves, y por ende, con poco sueldo técnico, poco alquiler de locación y menos gastos en general) situaciones muy complejas; actores que logran esto gracias a sus años de entrenamiento en el teatro independiente, que describe como una gran escuela financiada mediante la autoexplotación. De este modo, según Irazabal, siempre hay un beneficiario del trabajo autoexplotado, pero este beneficiario no es el artista ni el sector de las artes sino el socio capitalista.

Una vez más, como en la propuesta de Boltanski y Chiapello y como en el artículo de Bojana Kunst, el capitalismo aparece como beneficiario de nuestro trabajo. Esta vez con un aspecto más concreto e identificable, en la figura de los productores de ficción televisiva y publicitaria. Sin embargo en este punto, otra vez se vuelve visible la distancia respecto del contexto platense.

A diferencia de lo que ocurre en la ciudad de Buenos Aires, en La Plata es muy difícil visualizar un mercado que podría estar beneficiándose del trabajo producido en el circuito teatral independiente. Si bien existen migraciones de teatristas platenses hacia la industria televisiva o hacia el circuito comercial capitalino, son pocas y nunca emergen de las obras (es decir, de que un productor teatral o televisivo vea una obra producida y actuada por platenses y los invite a trabajar en un proyecto suyo). Tampoco hay en La Plata, instituciones del estado que tengan una presencia tal en la producción teatral como para considerarlas el beneficiario del trabajo realizado por los artistas de modo comparable al que ocurre en ciertos contextos europeos. Ni siquiera hay un público que exceda al que generan los mismos teatristas que pueda estar contribuyendo de manera significativa a la industria del entretenimiento y el tiempo libre.

La pregunta incontestable parece ser ¿quién es el beneficiario?. La Plata tiene una gran producción de teatro independiente o alternativo del que muy pocos logran obtener un rédito económico significativo. Podríamos aventurar que parte de ese circuito se termina beneficiando con alumnos con los que sobrevivir, u otros beneficios económicos esporádicos que terminan redundando en poder seguir autoexplotándose en nuevas obras, y por supuesto, también en

términos de ganar experiencia, prestigio o reconocimiento y generar nuevos vínculos sociales que reditúen en la posibilidad de participar de nuevos proyectos. Es decir, que como mencionamos anteriormente, el trabajo de los teatristas platenses cumple con las funciones enunciadas en los puntos (b) a (e) de la enumeración citada, sin embargo, el punto (a) cuando se cumple, se da de manera sumamente inestable. Podríamos entonces abrimos a la pregunta de hasta qué punto producir obras de teatro en el circuito independiente de La Plata alcanza por completo el estatus de trabajo.

Entendemos claramente que reivindicarnos como trabajadores es una estrategia necesaria ante nuestros interlocutores del estado, el mercado (dueños de salas y bares que operan con lógicas comerciales) y la sociedad en general. Que debemos defender la idea de que la cultura es necesaria, el teatro es necesario y el estado debe proteger tanto nuestros derechos como trabajadores como el derecho de la gente de acceder a los bienes culturales que nosotros producimos. No nos quedan dudas de que “hacia afuera” debemos seguir sosteniendo estas banderas pero, puertas adentro, ¿no podemos replantearnos si realmente es así? Volver a cuestionar el porqué de tales afirmaciones, detenernos en las grietas que las atraviesan enfocándonos en ellas en lugar de seguir intentando volverlas menos visibles también para nosotros mismos. Porque quizás, reabrir estas preguntas nos dé la posibilidad de plantearnos qué tipo de trabajadores somos, a qué intereses elegimos responder y a cuáles no.

### **Apuntes finales**

Como planteamos al inicio de este texto, el discurso instalado y que guía las acciones de la mayor parte de los teatristas platenses sostiene que lo que puede potenciar el teatro platense es apuntar al profesionalismo y alejarse definitivamente del amateurismo. Los autores que hemos citado en los dos últimos apartados quiebran las certezas en relación a este punto, permitiéndonos abrir una serie de preguntas: ¿Es el camino al profesionalismo lo que puede potenciar el teatro platense? ¿Es la autoadscripción en tanto profesionales y trabajadores nuestra única herramienta

política? ¿Qué costos conlleva la invisibilización del carácter simbólico de la remuneración recibida en general por los teatristas?

Si para poder considerarnos profesionales necesitamos un beneficiario de nuestro trabajo y recibir un pago real que nos permita la supervivencia económica, y ninguna de estas condiciones parecen existir realmente en el teatro platense, ¿no tendría un mayor potencial político, visibilizar las ficciones que construimos para poder conceptualizar lo que hacemos como un trabajo y dejar de negar el carácter amateur que en muchos aspectos tiene nuestra actividad?

Cuestionar la necesidad del teatro, la necesidad de reivindicarnos como trabajadores (aunque autoexplotados), de reclamar u ofrecer un pago (aunque sea el tranquilizador pago simbólico) y la idea de que estos discursos son indiscutibles y que deben ser reproducidos y defendidos unánimemente y en cualquier contexto y lugar, nos parece un debate que debe ser abierto constantemente, al menos entre nosotros.

## **Bibliografía citada**

ARANGO, L. G., 2006, *Jóvenes en la universidad, género, clase e identidad profesional*, Bogotá, Siglo del Hombre.

BOLSTANSKI, L. y E. CHIAPELLO, 1999 [2002], *El nuevo espíritu del capitalismo*, Madrid, Akal

ESCOBAR ARAUJO, A. M. y P. QUEREJAZU LEYTON, 2004, *Los trabajadores del sector cultural en Chile. Estudio de caracterización*, Bogotá, Convenio Andrés Bello. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile.

GONZALES MEYER, R., 2001. “El ‘buen trabajo’ como norte del desarrollo.” En: *Revista Proposiciones* N° 32, Santiago de Chile, Ediciones Sur.

IRAZABAL, F., 2015, Presentación del libro *Teatro anaurático*. Plataforma de Teatro Performático, Taller de Teatro de la Universidad Nacional de La Plata, 22 de octubre de 2015.

KUNST, B., 2015, “Las dimensiones afectivas del trabajo artístico: la paradoja de la visibilidad.” En: Rozas, I. y Pujol, Q. *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*, Barcelona, Mercat de les flors / Institut del Teatre / Ediciones Polígrafa.

MENDOZA NIÑO, I. P., 2011, Arte y trabajo: una aproximación conceptual a la relación del arte con otros campos del espacio social. *CALLE14: Revista de Investigación En El Campo Del Arte*, 5(6), 120-138.

ROZAS, I. Y Q. PUJOL, 2015, *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*, Barcelona, Mercat de les flors / Institut del Teatre / Ediciones Polígrafa.

### **Cómo citar:**

Basanta, Leonardo y del Mármol, Mariana (2017) “¿Y si lo hobby habita lo profesional? Apuntes sobre el trabajo en el teatro independiente platense”. En: Ansaldo et. al. [comp] Teatro Independiente. Historia y Actualidad. Ediciones del CCC. Instituto de Artes del Espectáculo, Filo:UBA.