



Trabajo y Sociedad

Sociología del trabajo- Estudios culturales- Narrativas sociológicas y literarias

Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas (Caicyt-Conicet)

Nº 35, Vol. XXI, Invierno 2020, Santiago del Estero, Argentina

ISSN 1514-6871 - www.unse.edu.ar/trabajosociedad



“El arte no paga” Reflexiones sobre el trabajo artístico en el contexto del capitalismo contemporáneo

“Art doesn’t pay”. Reflections on artistic work in contemporary capitalism

“Arte não paga” Reflexões sobre o trabalho artístico no contexto do capitalismo contemporâneo

Mariana DEL MARMOL*

Leonardo BASANTA**

Recibido: 16.05.2019

Aceptado con modificaciones: 3.05.20

Nueva versión: 16.05.2020.

Aceptado: 21.05



RESUMEN

En este artículo nos interesa indagar las preguntas y contradicciones que emergen al observar el trabajo artístico a la luz de ciertas propuestas que señalan los vínculos entre este tipo de trabajo y el capitalismo contemporáneo.

Luego de reponer un breve estado del arte sobre los estudios dedicados al abordaje de las dimensiones laborales y profesionales de la actividad artística, comenzaremos revisando las nociones de trabajo y profesión y su aplicación en el campo del teatro en la ciudad de La Plata (Buenos Aires, Argentina). A continuación reseñaremos aquellas propuestas que señalan semejanzas entre la subjetividad artística y la subjetividad del capitalismo y observaremos las características del trabajo artístico que lo vuelven flexible y precario así como el rol que cumple la autoexplotación en esos procesos. Formularemos algunos interrogantes que surgen de considerar las particularidades del contexto teatral platense a partir de la noción de gasto improductivo y retomaremos la pregunta por la posibilidad de un hacer libre de condicionamientos. Finalmente, reflexionaremos acerca del rol que cumplen el reconocimiento y la legitimación como moneda de pago en circuito teatral que nos encontramos indagando.

La estrategia metodológica se basó en una descripción del fenómeno analizado en base a materiales de dos fuentes: el trabajo etnográfico realizado por unx de las autorxs y la experiencia de ambxs autorxs en tanto participantes del campo indagado.

Esperamos que el trabajo permita una contribución a las reflexiones sobre el trabajo artístico en general y sobre las particularidades que este adquiere para el caso del teatro en una ciudad

* Dra. de la Universidad de Buenos Aires, área Antropología y Lic. En Antropología por la Universidad Nacional de La Plata. Becaria posdoctoral en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. <https://orcid.org/0000-0002-2489-338X>

Correo: marianadelmarmol@gmail.com

** Actor y performer. Participa de diversos espacios de creación, debate e intercambio en la escena teatral platense. Correo: leobasanta@gmail.com

intermedia. Y que contribuya también a la comprensión de procesos similares a los que aquí se describen en otros tipos de trabajo, fuera del campo de la producción artística.

Palabras clave: trabajo artístico, teatro platense, capitalismo contemporáneo, reconocimiento, autoexplotación

ABSTRACT

In this article we are interested in looking into some questions and contradictions that appear by analysing the artistic work considering some publications that points the relationships between this kind of work and the contemporary capitalism.

In order to do this, we'll start by reviewing the work and professionalization notions and their uses in artistic areas in general, and inside La Plata (Buenos Aires, Argentina) stage work in particular. Then we'll review some publications that compare the artistic subjectivity and capitalism subjectivity and we'll point out some artistic work characteristics that convert it into a flexibilized and precarious one. We'll also point out how the self exploitation works in these process. We'll ask some questions that emerge by considering the particularities of La Plata stage work as an unproductive waste and we'll ask if a practice free of conditioning is possible. Finally, we'll analyse how recognition and legitimation affect in the stage work we are analyzing.

In order to do this job, we'll use a methodological strategy based in a description of the phenomenon analyzed made using two sources: the ethnographic work completed by one of the authors and the experience of both authors as active participant of La Plata stage work.

We hope this article will give a contribution to other inquiries about the artistic work in general, and about the particularities of this work in an intermediate city. We also hope this article will help to the understanding of similar process to the ones described in this article in other kinds of jobs, not just the artistic ones.

Keywords: artistic work, La Plata theater, contemporary capitalism, recognition, self-exploitation

RESUMO

Neste artigo estamos interessados em investigar as questões e contradições que surgem ao observar o trabalho artístico à luz de certas propostas que apontam as ligações entre esse tipo de trabalho e o capitalismo contemporâneo.

Depois de se recuperar de um breve estado da arte dos estudos dedicados a abordar as dimensões laborais e profissionais da atividade artística, começaremos revisando as noções de trabalho e profissão e sua aplicação no campo do teatro em La Plata (Buenos Aires, Argentina). A seguir, revisaremos as propostas que apontam semelhanças entre a subjetividade artística e a subjetividade do capitalismo, e observaremos as características do trabalho artístico que o tornam flexível e precário, bem como o papel da auto-exploração nesses processos.

Formularemos algumas questões que surgem ao considerar as particularidades do contexto teatral em La Plata com base na noção de gasto improdutivo e retornaremos à questão da possibilidade de se libertar do condicionamento. Por fim, refletiremos sobre o papel que o reconhecimento e a legitimação desempenham como moeda de pagamento no circuito teatral que estamos investigando.

A estratégia metodológica baseou-se na descrição do fenômeno analisado a partir de materiais de duas fontes: o trabalho etnográfico realizado por um dos autores e a experiência de ambos os autores como participantes do campo pesquisado.

Esperamos que o trabalho permita uma contribuição para as reflexões sobre o trabalho artístico em geral e sobre as particularidades que adquire no caso do teatro em uma cidade intermediária. Esperamos que esta revisão também contribua para a compreensão de processos semelhantes aos descritos aqui em outros tipos de trabalho, fora do campo da produção artística.

Palavras-chave: trabalho artístico - teatro la plata - capitalismo contemporâneo - reconhecimento - auto-exploração

Sumario: 1. Introducción; 2. Metodología; 3. Antecedentes; 4. Profesionalismo y trabajo artístico en el campo teatral platense; 5. Flexibilidad, precariedad, autoexplotación; 6. Otras Lógicas; 7. Consideraciones finales; 8. Bibliografía.

1. Introducción

Dentro de la compleja trama de discursos que atraviesan la construcción identitaria de lxs teatristas de la ciudad de La Plata la reivindicación de su quehacer en términos de trabajo y su consecuente identificación como profesionales y trabajadores del arte y la cultura es uno de los que más fuerza ha tomado en los últimos años, impulsando diversas luchas y militancias. A la vez, estxs mismxs teatristas suelen pensar el arte como una actividad disruptiva, con la potencialidad de cuestionar o poner en crisis los valores establecidos, entendiendo que para esto, su hacer debe estar impulsado por un genuino deseo de creación y desligado de todo interés que lo condicione.

Estas dos afirmaciones, la del hacer artístico como trabajo y aquella sobre su potencialidad disruptiva, parecen articularse con fluidez sin contener contradicción alguna. Sin embargo, algunxs autorexs (Bolstanski y Chiapello, 1999; Lorey, 2006; Kunst, 2015a y b) resaltaron las semejanzas entre la subjetividad artística y la subjetividad del capitalismo contemporáneo, señalando que en la sociedad contemporánea, el artista se ha convertido en un prototipo de trabajador flexible y auto-precarizado y que ciertas características del trabajo artístico ocuparían un rol central en los mecanismos del capitalismo postfordista para la explotación de la vida y la producción de valor. De este modo, el trabajo artístico no sólo parecería estar fracasando en su intento de ser disruptivo respecto del sistema capitalista sino que incluso sería funcional al mismo.

En este artículo nos interesa indagar las preguntas y contradicciones que emergen al observar el trabajo artístico a la luz de estas propuestas. Comenzaremos reponiendo un breve estado del arte sobre los estudios dedicados al abordaje de las dimensiones laborales y profesionales de la actividad artística. A continuación, revisaremos las nociones de trabajo y profesión y los modos particulares en los que se aplican en el campo del teatro platense. Reseñaremos luego aquellas propuestas que señalan semejanzas entre la subjetividad artística y la subjetividad del capitalismo y observaremos las características del trabajo artístico que lo vuelven flexible y precario así como el rol que cumple la autoexplotación en esos procesos. En ese punto formularemos algunos interrogantes que surgen de considerar las particularidades del contexto teatral platense y que nos llevarán a indagar otras lógicas posibles desde las cuales pensar estos mismos procesos y a retomar la pregunta por la posibilidad de un hacer desligado de condicionamientos. Finalmente, reflexionaremos acerca del rol que cumplen el reconocimiento y la legitimación como moneda de pago en el circuito teatral que nos encontramos indagando.

A partir de esta revisión esperamos hacer una contribución a las reflexiones sobre el trabajo artístico en general y sobre las particularidades que este adquiere para el caso del teatro en una ciudad intermedia con una gran actividad teatral, en la que los apoyos del estado son moderados y en la que es difícil identificar sectores del mercado que se beneficien de la actividad teatral local. Esperamos que esta revisión contribuya también a la comprensión de procesos similares a los que aquí se describen en otros tipos de trabajo, fuera del campo de la producción artística.

2. Metodología

Los materiales en los que se basa este artículo provienen de dos fuentes: el trabajo etnográfico realizado por unx de lxs autorxs entre los años 2011 y 2015 para su tesis doctoral (del Mármol, 2016) y continuado entre el 2016 y el 2018 en el marco de su investigación

posdoctoral¹ sobre los procesos de trabajo y autogestión en el circuito teatral independiente de la ciudad de La Plata y la experiencia de ambxs autorxs en tanto participantes del campo indagado.

A los efectos específicos de este trabajo, además de la revisión de los registros de entrevistas y observaciones correspondientes a la indagación etnográfica más amplia, ambxs autorxs pusimos en juego una estrategia de participación observante en distintas reuniones y eventos en los que de manera más o menos directa se discutieron cuestiones ligadas al trabajo en el ámbito teatral local. Estos incluyeron reuniones de grupos en las que se conversó sobre las condiciones de la propia práctica o se mantuvieron discusiones sobre la continuidad de una obra o la realización de una función en relación a las posibles ganancias obtenidas de su realización; reuniones ligadas a la organización de ciclos o festivales en las que se discute sobre las condiciones de trabajo de lxs organizadorxs y sobre el pago u ofrecimiento de contraprestaciones a los/as artistas participantes; reuniones convocadas por organizaciones de teatristas platenses para discutir sobre las condiciones de su actividad, reclamar al estado el pago de subsidios, contratos o cachets o la ampliación de ciertos derechos como trabajadorxs, y otras reuniones en las que han confluído distintxs representantes de la comunidad teatral platense y se han dado discusiones sobre estos temas. Esta estrategia de participación observante y registro se extendió también a aquellas discusiones que se dieron de manera virtual en las páginas de *facebook* de ciertas organizaciones de teatristas platenses y a partir de publicaciones personales de distintos integrantes del campo.

Lxs teatristas participantes de las actividades relevadas fueron adultxs de edades variadas y si bien forman parte de distintos sectores del campo indagado (integran distintos grupos y colectivos, llevan adelante distintos proyectos, adscriben a distintas escuelas o tradiciones teatrales y tienen diferentes concepciones políticas sobre algunas de las temáticas que aquí se abordan) coinciden en reconocerse como parte del teatro independiente platense y en ser, dentro del conjunto observado, la parcialidad que participa de modo activo en las discusiones y actividades relevadas. Fue a partir de este corpus de información que describimos las particularidades del campo teatral platense y a partir de esta descripción dimos lugar al diálogo con lxs distintxs autorxs.

El registro activo y la actitud de participación observante nos permitió tomar cierta distancia de nuestro rol como participantes del campo contribuyendo al proceso de “objetivación del sujeto objetivante” al que se refiere Pierre Bourdieu (1995) y habilitándonos a poner en cuestión creencias o posiciones habitualmente indiscutidas en el contexto del que formamos parte.

3. Antecedentes

La emergencia de un conjunto de estudios dedicados al abordaje de las dimensiones laborales y profesionales de la actividad artística es un fenómeno relativamente reciente que requirió de una serie de desplazamientos en los modos de concebir al arte tanto por parte de los científicos sociales como de lxs propixs artistas. A saber: un corrimiento desde una perspectiva internalista, enfocada en el abordaje de las obras en términos formales y técnicos hacia una mirada externalista que entiende la práctica artística como parte de un contexto social en relación al cuál debe ser analizada (Zolberg, 2002); una ruptura con el imaginario que comprende al arte como una esfera diferencial y autónoma dedicada a la búsqueda de valores como la “belleza”, la “autenticidad” y la “verdad” que serían opuestos a aquellos que predominan en el mundo de la economía (Du Gay, 1997); un desplazamiento de la concepción de la cultura como producto accesorio y suntuario del desarrollo y la actividad humana hacia la comprensión del arte y la cultura como un sector productor de contenidos sociales, riqueza económica y generador de empleo (Escobar Araujo y Querejazu Leyton, 2004). Estos desplazamientos dieron lugar, a partir de la década del 70 a la aparición de una serie de trabajos que mostraron la imposibilidad de pensar al arte como una esfera aislada y a la práctica artística como una actividad autónoma y desinteresada, visibilizando las interrelaciones existentes entre

¹ Tanto las etapas doctorales como las posdoctorales de estas investigaciones fueron financiadas por becas de la Universidad Nacional de La Plata y del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

arte y economía así como su interacción con otras dimensiones sociales, habilitando análisis que pusieron en relación dimensiones materiales, económicas y laborales de la práctica artística.

La noción del arte como esfera de relativa autonomía fue desarrollada por Bourdieu (1991 [1980], 2003) quien definió el campo artístico como un espacio estructurado de posiciones donde los agentes compiten por un capital específico diferente (e incluso opuesto) a aquel que se disputa en el ámbito de la economía. De este modo, las luchas son, en lo esencial, luchas simbólicas que movilizan instrumentos simbólicos y tienen por apuesta la acumulación de capital simbólico fundado, principalmente, en el reconocimiento y la legitimación de los pares en base a criterios definidos al interior del campo. Así, la lógica de la economía se suspende o incluso se invierte (Wacquant, 2005) dando lugar a un “desinterés” por la acumulación de capital económico que garantizaría la no contaminación de la producción artística en pos de un interés comercial.

Si bien en la actualidad existen muchas miradas críticas sobre esta perspectiva que muestran las múltiples vinculaciones y dependencias existentes entre el campo del arte y el ámbito de la economía, coincidimos con Infantino (2011) e Infantino y Peiró (2009) en que esta concepción acerca de la propia práctica está muy lejos de haber desaparecido por completo, y contribuye a la persistencia de sentidos valorativos opuestos entre arte y trabajo que entran en contradicción con muchas de las luchas actuales de los artistas por la reivindicación de su quehacer en tanto trabajo. Consideramos que visibilizar éstas complejidades y tensiones es indispensable para comprender los modos particulares en los que los artistas se vinculan con las nociones de trabajo y profesionalización.

La existencia de sentidos valorativos opuestos en relación a las nociones de arte y trabajo también ha sido mencionada por Raymond Williams (2003) quien realiza un recorrido histórico que da cuenta de tales sentidos. Según este autor, tales oposiciones estarían en relación con un proceso de especialización y reducción de cada uno de estos términos que llevó a que el arte se defina por oposición a la industria, la ciencia y la tecnología asociándose a la producción en pos de un interés humano general no utilitario (y por ende no mercantilizable) y a que la noción de trabajo se asocie casi exclusivamente a la de un empleo regular y estable por el cual se obtiene una retribución económica.

La importancia de ampliar la noción de trabajo para dar cuenta de la especificidad del trabajo artístico ha sido resaltada por varios autores (Gonzales Meyer, 2001; Escobar Araujo y Querejazu Leyton, 2004; Mendoza Niño, 2011) que sostienen que para comprender el quehacer de los artistas en tanto trabajo, este no debe ser entendido sólo como una actividad de producción de bienes y servicios a cambio de una remuneración sino también como un mecanismo de habilitación o capacitación de quienes lo realizan, un mecanismo de valorización social de los trabajadores, un espacio de generación de relaciones sociales y sociabilidad y un espacio para la integración social de los trabajadores (Escobar Araujo y Querejazu Leyton, 2004: 21).

Estos trabajos resultan valiosos antecedentes ya que permiten comprender como trabajo muchas de las actividades que ocupan a lxs teatrístas platenses, las cuales muchas veces no son ni “regulares” ni “estables” y por las que puede no obtenerse remuneración alguna o alcanzarse una ganancia tan escasa que sólo alcanza para cubrir los gastos o inversiones realizadas en otras etapas de la producción. En este sentido, también ofrecen importantes puntos de diálogo los trabajos de Quadri (2010) sobre las prácticas profesionales de artistas visuales argentinxs, Quiña (2013, 2014, 2018) sobre la producción musical independiente en Buenos Aires, Estravis Barcala (2014) sobre los “espacios culturales independientes” también en CABA, Boix (2013) sobre las estrategias de trabajo y profesionalización de lxs jóvenes músicos, López (2015) sobre las escenas culturales y Sáez (2016) sobre la danza contemporánea, estos tres últimos enfocados en la producción cultural independiente de la ciudad de La Plata. Estas contribuciones, permiten encontrar regularidades entre las representaciones y formas de relación que observamos en el campo teatral platense y la producción cultural independiente en otras artes. Señalan y problematizan la vigencia de la “libertad creativa” como valor característico de la producción artística independiente, el rol de la amistad y la afinidad en las relaciones sociales en este modo de producción; y la tensión entre miradas sobre la precarización como condición elegida en pos de la libertad de acción o como situación impuesta por condiciones estructurales no deseadas

Otro conjunto de trabajos que resulta un valioso aporte para el abordaje de las dimensiones laborales y profesionales de las artes escénicas es el que resulta de las investigaciones coordinadas por Karina Mauro a partir de un proyecto que se enfoca en el abordaje de las condiciones laborales y de producción de lxs trabajadorxs del espectáculo en Buenos Aires, cuyos resultados han sido recientemente publicados en un *dossier* que reúne trabajos resultantes de una primera etapa del proyecto, dedicada a la indagación específica de la situación laboral y gremial de los/as artistas porteños en la primera mitad del siglo XX. El *dossier* parte de la premisa de que muchos de los sentidos asociados a la condición de artista que circulaban en el campo cultural de la época analizada continúan operando en la actualidad, impidiendo la configuración de una identidad del artista como trabajador y el ocultamiento de las relaciones de producción en el mundo del arte y de la cultura. El trabajo de Mauro que abre la compilación ofrece un minucioso recorrido por los distintos marcos legales que de manera más o menos específica afectan la actividad laboral de los artistas del espectáculo porteño y una descripción detallada de las formas de trabajo y la vinculación (o falta de vinculación) con dicha legislación que se ponen en juego en cada uno de los circuitos que conforman la escena porteña. Propone, además, interesantes diálogos con autores/as como Rubens Bayardo (1990, 1997), Noelia Cabrera (2014), Mariana Baranchuk (2016) e Isabel Lorey (2006), cuyas propuestas constituyen en sí mismas antecedentes relevantes para la temática de nuestro interés contribuyendo a caracterizar el carácter gratuito y precario de la actividad teatral.

En las páginas que siguen revisaremos los modos en los que las nociones de trabajo y profesión se ponen en juego en el campo de teatro independiente platense con el objetivo de analizar la especificidad del caso platense. Reseñaremos aquellas propuestas que señalan semejanzas entre la subjetividad artística y la subjetividad del capitalismo y observaremos las características del trabajo artístico que lo vuelven flexible y precario así como el rol que cumplen la autoexplotación en esos procesos y formularemos algunos interrogantes que surgen de considerar las particularidades del contexto teatral platense y que nos llevarán a indagar otras lógicas posibles desde las cuales pensar estos mismos procesos y a retomar la pregunta por la posibilidad de un hacer desligado de condicionamientos.

4. Profesionalismo y trabajo artístico en el campo teatral platense

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 remuneración 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 muchxs de los integrantes, incluso algunxs de los más reconocidos por sus pares no tienen título académico, la definición de profesional se torna más ambigua.

La mayoría de lxs actores y actrices platenses adquiere sus ingresos por medio de una serie de estrategias complementarias que incluyen la docencia, la producción cultural independiente y otros empleos en ámbitos ajenos al teatro. Lxs que viven exclusivamente de una actividad ligada al teatro suelen obtener sus ingresos más estables y significativos de la docencia en escuelas estatales y/o talleres privados y un conjunto muy minoritario de teatristas obtiene la porción más significativa de sus ingresos del trabajo en sectores vinculados a la gestión estatal arte y la cultura (por ejemplo en las secretarías de cultura de la provincia o la municipalidad). Sin embargo, una parte muy significativa de quienes se reconocen como actores y actrices (e incluso como trabajadores del teatro) obtienen su sustento material de un trabajo que no tiene nada que ver con el teatro. Es decir, son personas que aún cuando dedican gran parte de su tiempo al teatro y son reconocidos como actores o actrices e incluso como docentes con renombre dentro de la ciudad, tiene profesiones u ocupaciones completamente ajenas al teatro a las que dedican gran parte de las horas de su día y por medio de las que consiguen la mayor parte o la totalidad de sus ingresos. Al mismo tiempo, para la mayoría de lxs participantes en este circuito, “dedicarse al teatro” no implica hacer cualquier actividad ligada al mismo sino,

específicamente, hacer obras o, en términos un poco más amplios, producir² y estas son actividades de las que prácticamente ningún/a teatrista platense obtiene los medios para su subsistencia.

Dejando entonces de lado la cuestión de los ingresos, podríamos pensar los grados de profesionalismo en relación a la centralidad que la tarea adquiere en la vida laboral de una persona. Sin embargo, justamente a causa de lo expuesto en el párrafo anterior, el hecho de dedicarse o no “de lleno” al teatro, erigiendo esta dedicación como actividad principal o central se vuelve también un criterio cuya aplicación resulta un tanto complicada.

Podríamos también pensar que el haber estudiado una carrera universitaria o terciaria y contar con un título habilitante vinculado al teatro o la actuación podría ser un criterio válido y claro para que un/a teatrista sea reconocido/a como profesional. Sin embargo, no sólo existen muchos/as teatristas de amplia y reconocida trayectoria que se han formado por fuera de cualquier tipo de institución oficial sino que, además, una amplia mayoría de los actores y actrices del circuito independiente platense suele sostener que este tipo de formación institucional no puede ser considerada suficiente, destacando como fundamentales las experiencias de entrenar, producir y trabajar por fuera del contexto pedagógico de las instituciones oficiales o los talleres privados.

Las referencias para definir lo profesional en el ámbito teatral platense se tornan entonces un tanto más difusas. Entre estas, el tiempo de la vida dedicado a estudiar, entrenar, producir, dirigir, enseñar teatro y la seriedad o el compromiso con la que se encararan los proyectos que se realizan, parecieran ser aspectos sustanciales para diagramar lo que, más que una nítida línea divisoria entre profesionales y no profesionales, pareciera configurarse como una suerte de escala de grises que, entre medio de los extremos del profesionalismo y el amateurismo, cuenta con diversas posiciones intermedias.

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 lxs 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, el teatro en otros países), las condiciones en las que realizan su tarea los teatristas platenses parecieran acercarse 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, como hemos mencionado, muy frecuentemente realizan su actividad de manera gratuita o a cambio de cifras tan pequeñas que ellos mismos catalogan como “simbólicas”³. Coincide también, respecto de aquello que se reconoce como

² La producción de ciclos, encuentros, festivales, mesas de diálogo y otras instancias de intercambio también suele estar en el espectro de lo que lxs teatristas platenses entienden como “dedicarse al teatro”.

³ La expresión “pago simbólico”, “cachet simbólico” o “remuneración simbólica” es frecuentemente

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, son criterios mucho más aceptados el valor artístico de la obra en cuestión, el crecimiento individual o grupal y las posibilidades de experimentación ofrecidas.

Si bien estas ideas continúan muy vigentes en el campo teatral platense, el interés por obtener un ingreso económico a partir de la tarea realizada se encuentra, desde hace varios años, más legitimado a partir de la militancia de lxs teatristas platenses por ser reconocidxs como trabajadorxs. Es decir, que su actividad sea comprendida, por ellxs mismxs, por su entorno y por quienes funcionan como contraprestadorxs de aquello que ofrecen (el público, lxs organizadorxs de ciclos y festivales, el estado) como un trabajo y no comprendida como un hobby o pasatiempo.

Revisiones recientes de la noción de trabajo realizadas en pos de analizar la especificidad del trabajo artístico, (González 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 en el mercado.

b. Un mecanismo de habilitación o capacitación de quienes lo 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 reconocidxs como trabajadorxs se busca que se comprenda a lxs artistas como sujetos de derecho, y aún cuando la demanda de marcos legales que amparen a lxs teatristas en este sentido tiene una larga historia en nuestro país, generalmente 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 producción, difusión y 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

utilizada dentro del ámbito de las artes escénicas locales, para referir a un tipo de remuneración que, aún sabiendo que es muy inferior a la paga que se consideraría justa o deseable para esa labor, es visto como un gesto que permite reivindicar la tarea realizada como un trabajo.

El uso de esta categoría nativa (que retomaremos más de una vez a lo largo de este texto) no debe confundirse con la noción de capital simbólico de Pierre Bourdieu, que también será utilizada en el marco de nuestro artículo. Para diferenciar ambos usos de la palabra simbólico, cuando se refiera a la categoría nativa la misma figurará entre comillas.

inversiones realizadas durante la producción. Quiere decir, que si bien el trabajo de lxs teatrístas 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 obtiene una “remuneración 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 las dimensiones sociales y formativas.⁴ 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 que no sea meramente “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?.

5. Flexibilidad, precariedad, autoexplotación

En 1999, Luc Bolstanski 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, 2015a y b).

Unos años más tarde, la teórica alemana Isabell Lorey (2006) refiere al modo en que los productores y productoras culturales⁵ llevan a cabo una precarización “elegida para sí” contribuyendo de ese modo a producir las condiciones que permiten convertirse en parte activa de las relaciones políticas y económicas neoliberales.

Lorey se basa en los conceptos de *gubernamentalidad* y *biopolítica* de Michel Foucault para dar cuenta del profundo entrelazamiento que existe entre el tipo de “precarización de sí” que implica el trabajo cultural y la subjetividad burguesa y liberal. Mediante estos conceptos Foucault explica cómo en las sociedades modernas y liberales el gobierno no se basa en la aplicación de medidas represivas sino en una disciplina y un control de sí que han sido “interiorizados” por los mismos sujetos, los cuales se vuelven gobernables en la medida en que sus expectativas de vida quedan implicados de manera compleja en los procesos económicos. Desde esta perspectiva, ni la paradoja entre sujeción y libertad ni el entrelazamiento entre vida y trabajo serían nuevos sino, por el contrario, inherentes al modo de producción capitalista. Lo que sí habría variado es el rol de la precarización, pasando de ser una contradicción inherente a

⁴ Como mencionamos anteriormente existe un acuerdo generalizado dentro del campo acerca del carácter sustancial de la experiencia en el juego real de las prácticas como parte de la formación de lxs teatrístas. Estudiar en la Escuela de Teatro (única institución oficial que ofrece títulos de actor, actriz y profesor/a de teatro en la ciudad) y entrenar en talleres privados son trayectos valorados, pero la formación de un actor o actriz no se considera culminada hasta que no ha participado de un conjunto de proyectos teatrales y estrenado algunas obras. A partir de estos criterios, gran parte de los Curriculum Vitae de lxs teatrístas consisten en la enumeración de las obras que han realizado, las personas de renombre que lxs han dirigido y los grupos en los que han participado.

⁵ El término “productores y productoras culturales” es utilizado por el grupo kpD/kleines postfordistisches Drama (pequeño drama Posfordista) al que pertenece Lorey de modo “decididamente estratégico” para referirse no sólo a los y las artistas sino también a intelectuales, gestores/as políticos y culturales, y cualquiera que participe de un tipo de actividad a partir de la cual su trabajo y su vida se estructuran en torno a la idea de proyecto («Prekäre Subjektivierung»), entrevista con kleines postfordistisches Drama, Malmoe, núm. 7, 2005, p. 24, citado en Lorey, 2006).

la gubernamentalidad liberal (y, en ese sentido, disparadora de luchas y comportamientos de resistencia) a resultar funcional para el capitalismo neoliberal. Es por eso que a Lorey no le interesa tanto el modo en que las personas en general se ven forzadas a la precarización sino el hecho de que muchxs trabajadorxs culturales afirmen haber elegido libremente unas condiciones precarias de vida y trabajo.

En sintonía con Boltanski y Chiapello, la autora sitúa los inicios de esta precarización “elegida” en los movimientos de los años sesenta en los que se buscan modos alternativos de vida como formas de resistencia. Estas prácticas

se orientaban de forma persistente a diferenciarse de las condiciones de trabajo normales y a distanciarse de las coacciones, medidas disciplinarias y controles que a éstas se asociaban. Sus palabras clave eran: decidir por sí mismo en qué trabajar y con quién; elegir formas precarias de trabajo y vida en tanto en cuanto parecía posible una mayor libertad y autonomía, precisamente a partir de la organización del tiempo propio; y lo más importante de todo, autodeterminación. Con frecuencia, estar bien pagado o bien pagada no era una preocupación, porque la remuneración consistía en disfrutar del trabajo. Lo que preocupaba era poder desarrollar las capacidades propias. Por lo general, la aceptación consciente y voluntaria de condiciones de trabajo precarias venía a ser una expresión del deseo de vivir la separación moderna y patriarcal entre reproducción y trabajo asalariado de una manera diferente a la que permitía la situación de trabajo normal (Lorey: 2006: 11).

Sin embargo, tal como señala Lorey “son precisamente estas condiciones de vida y trabajo alternativas las que se han convertido, de forma creciente, en las más útiles en términos económicos, puesto que favorecen la flexibilidad que exige el mercado de trabajo” (Idem.) de modo tal que no sólo no han logrado oponerse a la normalización sino que se han vuelto parte de los mecanismos centrales de la gubernamentalidad neoliberal.

En línea con estas propuestas, la filósofa y dramaturga eslovena Bojana Kunst publicó a mediados de esta década, una serie de trabajos (2015a y b) en los que los que retoma y profundiza estas ideas. 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, 2015b: 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 descripción del trabajo artístico y cultural realizada por estas autoras coincide en gran medida con los modos de funcionamiento del campo teatral independiente de la ciudad de La Plata. Como hemos desarrollado en trabajos anteriores (Autorx, 2016; Autorx y otrxs, 2017) las ideas en torno a la “libertad creativa” continúan vigentes en ámbito del teatro y de la producción cultural independiente local. E incluso cuando desde hace años, las militancias por el reconocimiento del quehacer artístico como trabajo denuncian las condiciones de precariedad

que afectan a estos sectores, es frecuente que se siga refiriendo a dicha “libertad” como el mayor valor de este modo de producción⁶.

Al mismo tiempo, hemos señalado que la producción teatral y, en general, la producción cultural independiente de la ciudad de La Plata se sostiene en el marco de una red de vínculos, amistades y reciprocidades, sin las cuales no sería posible y en el seno de las cuales se construye el imaginario sobre los aspectos positivos de esta forma de producir. Como observa Matías López en su trabajo sobre colectivos culturales de La Plata, el ámbito cultural de esta ciudad funciona como “un gran caldo de cultivo en ebullición de proyectos compartidos y encuentros colectivos” donde las formas de asociación que se dan en el contexto de la misma “crean un *tejido* de relaciones donde la amistad y el afecto que las sostienen, son parte constitutiva de estas” (2015: 4). En un sentido similar, Ornella Boix señala “la amistad como el tipo de lazo característico” dentro del mundo de la música emergente que indaga, también en nuestra ciudad (2014: 7).

Los vínculos de amistad, afectividad y reciprocidad alimentan ese “gran caldo en ebullición” con nuevas ideas y proyectos, suplen con entusiasmo contagioso la ausencia de recursos económicos, multiplican el deseo. Y al mismo tiempo, ayudan a soportar la inseguridad y la precariedad que conlleva este tipo de actividad, de modos tanto emocionales como materiales. Esta posibilidad de producir aún en ausencia de apoyos económicos y/o institucionales, sostenidos/as por redes de amistad y reciprocidad y estimuladxs por las ganas y el deseo suele ser vivida con orgullo, por la gran mayoría de lxs teatrístas platenses quienes encuentran en este modo de hacer teatro, “por afuera de la rueda loca del capitalismo”⁷ una vía de resistencia.

Miradas como las de Lorey o Kunst nos invitan, sin embargo, a repensar hasta qué punto se trata de una resistencia. Según estas lecturas, el trabajo artístico no sólo parece estar fracasando en su intento de ser disruptivo o mantenerse al margen del sistema capitalista, sino que resulta ser funcional al mismo; el modelo por excelencia del tipo de trabajo precario y flexible requerido por el capitalismo neoliberal.

Por otra parte, mientras que en el contexto europeo descrito por Lorey y Kunst parte de estos mecanismos parecen estar operados por instituciones artísticas, a las cuales, según esta última 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, 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 generan, casi en su totalidad, los espacios de producción (las obras, los espacios, los ciclos, las residencias, los festivales) son lxs mismxs teatrístas, desde los distintos equipos independientes o autogestivos que ellxs mismxs integran. Y podríamos pensar, en consecuencia, que son lxs mismxs artistas quienes reproducen lógicas de producción neoliberales, basando su posibilidad de acción en la explotación del trabajo flexible y precario, no sólo de sí mismxs, sino también de aquellxs a

⁶ La vigencia de la “libertad creativa” como valor característico de la producción artística independiente es señalada y problematizada también por otros autores en relación a otras artes. Por ejemplo, Guillermo Quiña en su análisis sobre la producción musical, refiere a la libertad como uno de los ideales centrales de la música independiente (2013) y señala que lxs trabajadorxs de este ámbito “rescata[n] positivamente la posibilidad de tomar elecciones fundadas en el criterio personal y esencialmente ‘no comercial’, a pesar de que se reconozca que ello pueda afectar negativamente sus propios ingresos” (2018: 212).

Para el caso de la danza contemporánea en La Plata, Mariana Sáez (2016) señala la tensión que se genera al interior del propio campo entre miradas sobre la precarización que la consideran una forma de vida “elegida para garantizar la libertad de acción y creación” y aquellas que la entienden como “una condición no deseada impuesta por el Estado y por la falta de políticas culturales” (Sáez, 2016: 71).

⁷ Expresión utilizada por un actor y músico platense en un posteo realizado en una red social en abril de 2020 con la intención de reflexionar acerca del modo en que el aislamiento social preventivo y obligatorio a causa del COVID 19 puso en evidencia la precariedad de los y las artistas independientes. Como parte de su reflexión dice: “Y nosotrxs, que estuvimos siempre ahí, a la deriva, a la espera de algún guiño, de algún reconocimiento mínimo que reconforte aunque sea un poco la decisión de permanecer obstinadamente por afuera de la rueda loca del capitalismo, siempre en los teatros, en los libros, en las revistas, en los bares de concierto, y en la calle...” (el énfasis es nuestro).

quienes invitan a participar de sus proyectos de manera gratuita o cambio de una remuneración meramente “simbólica”.⁸

Aunque el relato acerca del trabajo artístico realizado por Kunst describe a la perfección muchísimos aspectos del quehacer teatral en La Plata, existen grandes diferencias entre el contexto desde el cual ella está pensando y nuestra realidad de ciudad intermedia, no-europea, cercana a capital pero no-capitalina.

Desde un contexto mucho más cercano -aunque no idéntico al platense- Federico Irazabal ofrece elementos que permiten seguir profundizando estas reflexiones. 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 qué condiciones *Funámbulos* sobrevive ni cuánto 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.

Estas mismas inquietudes (y similares respuestas) plantea Karina Mauro (2018). Luego de presentar un recorrido que delinea las modalidades más habituales que adquiere el trabajo en cada uno de los circuitos teatrales que conforman la escena porteña y de plantear el histórico problema de la gratuidad del trabajo actoral en el circuito alternativo, Mauro se pregunta qué sector genera la plusvalía en las actividades culturales o artísticas y qué sector se la apropia. A partir de un diálogo con la comunicadora Mariana Baranchuk (2016) y el antropólogo Rubens Bayardo (1990) en el que considera no sólo la distribución del capital monetario sino también la del capital simbólico la autora plantea que quienes finalmente se benefician del saber (no sólo actuar sino también producir y gestionar en una amplia variedad de roles) que circula en el circuito autogestivo

⁸ También otrxs autorxs como Julio Cesar Estravis Barcala (2014) en su trabajo sobre los espacios culturales de la ciudad de Buenos Aires y Guillermo Quiña (2014) en sus elaboraciones sobre la producción musical independiente, también en CABA, han resaltado “la primacía de la ‘amistad’ o la afinidad en las relaciones sociales” (Quiña, 2014: 162) en estos contextos y señalando cómo este tipo de lazos contribuyen a naturalizar o invisibilizar situaciones de precariedad laboral.

son los empresarios de teatro comercial y los medios de comunicación que después contratan a esos artistas. También lo es el Estado, que se beneficia al poder esgrimir una oferta artística prolífica y diversificada. Pero además se benefician las salas, comerciales y alternativas (que construyen su prestigio en el circuito, acceden a subsidios y a un público *habitué* gracias a la calidad del trabajo de los artistas), los directores (que hacen sus puestas utilizando estos saberes) y los agentes intermediarios (fundamentalmente, las agencias de prensa). (Mauro, 2018: 136)

Una vez más, como en la propuesta de Boltanski y Chiapello, Lorey (con quien Mauro también dialoga) y Kunst, puede verse la utilidad económica de la autoprecarización del trabajo artístico y su vinculación con los mecanismos del capitalismo neoliberal. Esta vez, los beneficiarios de la plusvalía generada por este tipo de trabajo son señalados de un modo más concreto e identificable: los empresarios de teatro comercial, radio y televisión, los agentes de prensa y los gobiernos locales que pueden presumir de una importante oferta cultural. 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 pudiera 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 lxs artistas de modo comparable al que ocurre en ciertos contextos europeos. Ni siquiera hay un público que exceda al que generan lxs mismxs 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 en nuestra ciudad? La Plata tiene una gran producción de teatro independiente o alternativo del que muy pocos logran obtener un rédito económico significativo. Por supuesto que parte de ese circuito se termina beneficiando con alumnxs que posibilitarán un ingreso docente y o esporádicos subsidios 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, pero incluso cuando existen estas ganancias no pareciera haber en la ciudad de La Plata personas, sectores o instituciones que funcionen como beneficiarias de estos procesos en los términos que describen autorxs como Mauro, Irazabal o Kunst.

Pero aún considerando que no exista ningún sector que se beneficie de modo explícito o directo del trabajo de lxs teatristas platenses ¿Alcanza esto para considerar que su práctica resulta disruptiva o marginal a las lógicas del capitalismo? Y, de ser así, ¿permite esto un hacer más libre de condicionamientos?

Para abordar estas cuestiones creemos necesario revisar otras lógicas que operan en los procesos que estamos indagando, que no distan mucho de las que describimos en las páginas anteriores, pero que tienen otras aristas que es interesante considerar.

6. Otras lógicas

Si contabilizáramos todo lo que invierte un grupo de teatristas platenses en producir una obra (contando las horas y el dinero invertidos en ensayos y reuniones, búsqueda, confección, diseño o terciarización y pago de vestuario y/o escenografía, gestión y difusión de eventos o funciones, entre otras muchas tareas) y lo comparáramos con lo que adquiere mediante el cobro de entradas, en la gran mayoría de los casos los resultados nos hablarían de pérdidas más que de ganancias.

¿Cómo puede comprenderse esta erogación de tiempo y dinero? En cierto modo, parece coincidir con aquello que Georges Bataille (1987 [1933]) conceptualiza en términos de “gasto improductivo”. Según este autor, la actividad humana no es enteramente reducible a procesos de

producción y conservación sino que existe una parte importante de la misma representada por actividades (como los lujos, los juegos, las artes y la actividad sexual no genital) que, al menos en condiciones primitivas, tienen su fin en sí mismas. En estas actividades -va a decir Bataille- “el énfasis se sitúa en la pérdida, la cual debe ser lo más grande posible para que adquiera su verdadero sentido” (Ibid: 28), de modo que se guían por una lógica contraria al principio económico de la contabilidad en el que el gasto debe ser compensado por la adquisición.

Entre las prácticas que Bataille menciona como ejemplos de este tipo de actividades se encuentra el Potlatch, un modo de relación económica (un sistema de prestaciones y contraprestaciones diría Marcel Mauss) estudiado en algunos pueblos de la costa noroeste de Norteamérica, basado en el intercambio suntuario y usurario de dones (presentes, fiestas, gestos de cortesía) que llegaba, en muchos casos, a destrucciones espectaculares de riqueza que implicaban quemarla, tirarla al mar o hacerla añicos con la intención de maravillar o sobresalir. El Potlatch representa, en palabras de Bataille, “la constitución de una propiedad positiva de la pérdida, de la cual emanan la nobleza, el honor, el rango y la jerarquía” (Ibid: 33).

Si bien la práctica del Potlatch tiene características que no necesariamente coinciden con las del hacer teatral platense (o de cuya potencial vinculación no nos ocuparemos en este trabajo), creemos que la alusión a este tipo de instituciones en las que el intercambio, la inversión o el gasto son guiados por una lógica diferente al principio de la contabilidad que rige en el capitalismo, pueden iluminar nuevas aristas que contribuyan a comprender de un modo más complejo las múltiples dimensiones de lo económico (y de las relaciones entre gasto, ganancia y deseo) que operan en el quehacer de los teatristas platenses.

Nos interesa la idea de que las grandes erogaciones de tiempo y dinero que estos realizan para producir sus obras y el hecho de que la retribución que reciben luego (en términos de entradas, *cachets* o *bordereaux*) no alcance por lo general ni siquiera para cubrir el dinero invertido en la producción, puede ser explicado, no sólo como explotación o autoexplotación (que sí, existe y opera) sino además como un tipo de inversión que permite la ganancia de otros beneficios que, en sintonía con el rango y la jerarquía otorgados por el Potlatch, en nuestro caso podría pensarse en términos de reconocimiento y legitimación.

La idea de que el reconocimiento es la principal moneda de pago o capital en juego dentro del teatro independiente platense, dialoga estrechamente con la teoría del sociólogo Pierre Bourdieu. En su teoría de los campos sociales, Bourdieu (1991 [1980]) define estos campos como espacios de juego históricamente constituidos con sus instituciones y sus reglas específicas que se crean en torno a la valoración diferencial de hechos sociales como el arte, la ciencia, la religión o la política. En cada uno de estos espacios, que tienen, según Bourdieu, una autonomía relativa respecto de los otros campos, hay un capital específico que se encuentra en juego y por el cual los participantes luchan, valiéndose de las reglas específicas de ese campo y contribuyendo, de este modo, a reproducir o transformar la estructura social. El campo artístico puede ser visto entonces como un “mundo social entre otros” al interior del cual se discute y se lucha a propósito del arte, un arte que allí mismo se produce, se hace circular, se comenta y se consume (Bourdieu, 2010 [2001]: 37).

El campo del arte forma parte, desde la perspectiva bourdiana, del campo de producción y de circulación de los bienes simbólicos, el cual a su vez puede dividirse en dos instancias: el campo de producción restringida y el campo de gran producción simbólica, estrechamente vinculadas por medio de una oposición constituyente del campo (Bourdieu, 2003 [1971]). El campo de gran producción simbólica, produce bienes destinados al “gran público” y se rige principalmente por las reglas del mercado. En el caso del teatro, correspondería a lo que generalmente se denomina “teatro comercial”. Construyendo su identidad por oposición a este, los ámbitos teatrales que se autodefinen como “alternativos” o “independientes”, constituirían el campo de la producción restringida de bienes simbólicos; un espacio social en el que los criterios que orientan la producción se encuentran en relación con la posibilidad de que las obras sean reconocidas y legitimadas por el conjunto de pares más que por la aspiración a producir mediante las mismas un éxito comercial. Así, en sintonía con aquellas “otras lógicas” diversas respecto del principio económico de la contabilidad a las que nos referimos en las páginas anteriores, Bourdieu plantea que este campo, funciona según una lógica que suspende o incluso

invierte la lógica de la economía, de modo que los criterios específicamente estéticos son afirmados más allá y en contra de los criterios comerciales y de lucro.

En este contexto, se producen bienes simbólicos y criterios de evaluación destinados a un público típicamente constituido por los mismos productores de aquellos bienes y se rige por reglas propias que obedecen principalmente a la legitimación y el reconocimiento de los pares. En palabras del autor:

el artista es aquel de quien los artistas dicen que es un artista. O bien: el artista es aquel cuya existencia en cuanto artista está en juego en ese juego que llamo campo artístico. O, incluso, el mundo del arte es un juego en el cual lo que está en juego es la cuestión de saber quién tiene derecho de decirse artista y, sobre todo, de decir quién es artista. (Bourdieu, [2003] 2010: 25)

¿Cómo funciona esto en el campo teatral platense? Es decir ¿cómo se gana el tipo de reconocimiento que permite comenzar a acceder al apelativo de artista o, más específicamente, al de actor o actriz?

Seguramente el primer tipo de reconocimiento que se debe conseguir es el que permite ser identificado como parte del campo. A este tipo de reconocimiento se accede estando presente, yendo a ver obras, asistiendo a talleres y seminarios, participando de los eventos, tomando parte de los circuitos de formación y socialización del campo.

El siguiente nivel sería el reconocimiento del propio trabajo como actor, actriz, directorx o cualquiera de los roles que se ejerzan dentro del campo teatral. Lxs teatrístas saben que han comenzado a adquirir este reconocimiento cuando otrxs teatrístas les dan a entender que conocen los proyectos en los que están trabajando, van a ver sus obras, les hacen comentarios sobre las mismas o se interesan en conocer su producción.

Un paso más, tendría que ver con la valoración positiva de este trabajo, de la cual lxs teatrístas tienen noticias cuando sus obras tienen un importante caudal de público, cuando son recomendadas de boca en boca y cuando son invitadx por otrxs teatrístas a trabajar con ellxs, ya sea individualmente como actores, actrices, directorxs o en otros roles posibles, ya sea mediante la participación de sus obras en algún evento, ciclo o festival.

Continuando en esta escala podríamos pensar que el siguiente nivel sería el reconocimiento como referentes dentro del teatro platense. Si bien es difícil medir exactamente en qué punto se ha alcanzado este reconocimiento, al interior del campo es fácil identificar y hay un acuerdo bastante importante sobre quiénes son aquellxs que lo han alcanzado. Estas personas son en su mayoría docentes por cuyas clases ha pasado un importante caudal de alumnxs y directorxs que han producido numerosas obras de modo que suelen haber formado, desde ambos o alguno de estos roles, a una numerosa cantidad de actores, actrices y nuevxs docentes y directorxs que los reconocen como sus maestrxs. Estas personas, además, suelen ser invitadas a participar de charlas, paneles y entrevistas y sus obras suelen ser recordadas y referidas como ejemplos en análisis e historizaciones de la producción local.

El último de los niveles que nos interesa a los fines de este trabajo, sería el del reconocimiento más allá de la ciudad. Es decir, el reconocimiento conferido por personalidades del circuito porteño o, en algunos casos, por directorxs o coreógrafxs extranjerxs.

En todos estos casos, es el reconocimiento de los agentes más legitimados del circuito a otros que lo están menos aquello que les confiere un mayor grado legitimación. Es el reconocimiento y la confianza de quienes ya forman parte del circuito lo que permitirá el acceso a lxs nuevxs miembros. Lo mismo ocurre con el reconocimiento del propio trabajo o su valoración positiva, siendo mayor el grado de legitimación alcanzado cuanto más alto sea el grado de reconocimiento de las personas que otorgan la legitimación. Dicho de otro modo, que la obra sea vista o que el actor o actriz sean convocadx para un proyecto siempre confiere algún grado de legitimidad, pero si quien va a ver la obra o quien convoca a esx teatrístas es uno de los referentes del teatro platense ese reconocimiento será aún mayor.

Son frecuentes los relatos de teatrístas que en un momento relativamente reciente de su formación son invitadx o tienen la oportunidad de trabajar con teatrístas más formados y reconocidos dentro del medio local (o más allá de lo local). Luego de dichos procesos, estas

personas suelen comenzar a dar sus propias clases y a dirigir sus propias obras, pudiendo llegar a convertirse en referentes consagradxs dentro de la escena local. Todxs ellxs mencionan, de manera más o menos explícita, que el haber sido convocadxs o haber tenido la posibilidad de trabajar junto a colegas de mayor trayectoria, además de impactar ampliamente en su formación, les provocó orgullo y les confirió seguridad en sí mismxs y en su trabajo. De este modo, la consecución del reconocimiento de los/as pares (y mucho más, la de los/as más reconocidos/as) se encuentra ligada de modo muy cercano a la posibilidad de autorreconocimiento, de manera que aún cuando podríamos decir junto a Andrea Quadri que “se es artista primero frente a uno mismo, luego frente a otros artistas, luego frente a los no-artistas” tal como ella misma aclara “esto no es tan sencillo, ni tan lineal como pareciera” (2010 [2001]: 68). En este sentido, si bien seguramente la decisión de empezar a formarse y empezar a producir se da “frente a uno mismo” el reconocimiento de otrxs artistas es fundamental para que esta decisión se profundice y para que la apuesta por invertir tiempo, dinero y energía, o incluso “gastar la vida” en el hacer teatral se incremente y se sostenga a lo largo del tiempo, estableciéndose así, un vínculo de retroalimentación entre el autoreconocimiento y el reconocimiento por parte de otrxs.

Podríamos pensar entonces que el reconocimiento en el ámbito teatral platense (así como seguramente en muchos otros) al funcionar como moneda de pago, termina coartando libertades creativas y autonomías, de un modo similar al de la lógica mercantilista que lxs teatrístas locales suelen rechazar a toda costa por atentar contra estos principios. De este modo podríamos preguntarnos si realmente esta moneda sería más virtuosa que el dinero y si no termina funcionando como otro modo de modelar el deseo y dejar abierto el interrogante acerca de hasta qué punto es posible un hacer impulsado por un genuino deseo de creación y desligado de todo interés y si se puede pensar el deseo y el placer por fuera de la lógica capitalista.

7. Consideraciones finales

Como hemos desarrollado, el trabajo de lxs teatrístas platenses (sobre todo en lo que a producción y ejecución de obras respecta) es un trabajo que funciona como proceso formativo; facilita el reconocimiento social de quienes lo realizan, permitiendo que sean reconocidos como actores, actrices o teatrístas tanto por sus colegas como por sus familiares y amigxs; contribuye a la producción y activación de vínculos entre los individuos y al establecimiento de lazos de interdependencia material y subjetiva, generando sentido de colectividad. Sin embargo, son muy pocos los casos en los que permite la obtención de una remuneración suficiente para que esta funcione como una fuente de ingresos significativa y, cuando esto ocurre, se da de manera sumamente inestable.

Desde los términos en los que se demarcan las categorías de trabajo y profesión en otros campos disciplinares o en otros contextos sociales, las condiciones en las que realizan su tarea los teatrístas platenses podrían quedar excluidas de estas categorías, considerándose que se trata de un hacer que se realiza de modo amateur o vocacional. Sin embargo, dentro del campo teatral platense, la existencia de una remuneración significativa no resulta, en ningún caso, un criterio excluyente para la identificación como profesional o trabajador. Estos términos son definidos de modos bastante ambiguos que dan lugar a ciertas diferencias acerca de quienes se consideran teatrístas profesionales y a una inclusión de la casi totalidad de quienes participan en la producción y ejecución de obras y en la gestión de espacios y eventos en la categoría de trabajadorx.

Vistos desde la óptica de propuestas como las de Lorey (2006), Kunst (2015 a y b), Irazabal (2015) y Mauro (2018) lxs trabajadorxs del teatro platense son trabajadorxs flexibles que trabajan en condiciones precarias y cuyo deseo y disfrute por su tarea, contribuyen a generar condiciones de autoexplotación. No obstante, aún cuando en muchos casos se reconocen estas

⁹ Expresión utilizada por una reconocida actriz, directora y docente de la ciudad de La Plata en una entrevista pública realizada en mayo de 2018 en el contexto del ciclo *El hombre sin memoria es un abismo*. La frase textual fue “...hago teatro porque creo que es de las pocas cosas que sé hacer entonces insisto en ese lugar que me entretiene, donde creo que gasto mi vida de la forma que más me interesa” (el énfasis es nuestro).

cuestiones, lxs teatrístas platenses siguen destacando el deseo, el disfrute y el placer por lo que hacen como una de las principales características de su actividad y uno de los principales motores de su hacer. Señalando que este placer es tan grande y tan importante en sus vidas que, en sus propias palabras, “no te lo paga nada”¹⁰ y vale la pena “gastar la vida allí”¹¹ y abonando de este modo a las ideas sobre la persistencia de un imaginario que entra en contradicción con la construcción de una identidad como trabajadores.

Por otra parte, hemos visto que en la ciudad de La Plata es muy difícil visualizar sectores del mercado que pudieran estar beneficiándose de manera directa del trabajo producido en el circuito teatral local, y nos hemos preguntado si esta aparente inexistencia de sectores que se beneficien del trabajo de actores y actrices bastaría para considerar que su práctica resulta, tal como suele enunciarse al interior del campo, disruptiva o marginal respecto de las lógicas del capitalismo.

Sin embargo, también hemos observado que el reconocimiento y la legitimación al funcionar como moneda de pago, terminan coartando libertades creativas y autonomías, de modo similar a la lógica mercantilista que lxs teatrístas locales suelen rechazar, funcionando así como otro modo de modelar el deseo.

Como vimos a lo largo de este recorrido trabajo, profesión, deseo y reconocimiento se entrecruzan constantemente en el teatro platense. Son conceptos que están sumamente imbricados. Se chocan, se contradicen, se desdican. Creemos que parte de ese tejido es indesmontable pero consideramos que es interesante evidenciar esas contradicciones, las cuales emergen del entrecruzamiento de discursos provenientes de distintos tiempos y tradiciones, que en la práctica se articulan con fluidez pero que al ser revisados desde un punto de vista analítico evidencian distintas grietas y contradicciones.

La idea de autonomía del arte y el imperativo de trabajar sin condicionamiento alguno aunque lleva décadas de revisión y discusión sigue operando fuertemente en nuestro contexto, llevando en muchos casos a negar o invisibilizar los numerosos modos en los que la actividad teatral se encuentra influenciada por lógicas de mercado.

Por otra parte, la decisión política de reivindicar el quehacer artístico como trabajo, genera, frecuentemente, estrategias que tienden a la invisibilización del carácter precario del mismo y de los numerosos aspectos en los que las condiciones de nuestra labor no cumplen con algunas de las características más básicas con las que tradicionalmente se ha entendido esta categoría.

Considerar la práctica artística capaz de una total autonomía, y entenderla en términos totalmente antagónicos respecto de las lógicas de funcionamiento del sistema capitalista, invisibiliza los profundos anclajes y condicionamientos que la atraviesan. Sin embargo, querer intentar que el quehacer de actores y actrices encaje exactamente en ciertas figuras e ideas estandarizadas sobre lo que es el trabajo, la profesión y el intercambio (lo que ocurre, por ejemplo, cuando se apela al “pago simbólico”) invisibiliza muchas otras que son, posiblemente, aquellas en las que podría radicar cierta capacidad disruptiva de estas prácticas.

Creemos que en muchos aspectos, los modos de funcionamiento del trabajo en el teatro independiente platense se acercan a las lógicas en que se piensan otros quehaceres, pero tienen características particulares, que podrían requerir generar otras figuras o categorías que les permitan pensar(se) y repensarse(se) dentro de las lógicas que consideramos estándar sin tratar de encajar forzosamente en ellas, sino que contribuyan a visibilizar su especificidad.

¹⁰ Expresión utilizada por un actor, director y docente platense en el marco de una entrevista realizada en diciembre de 2012. La frase textual fue: “...es como si estuviera tomando cualquier éxtasis o una pepa lo que hago cuando actúo y después de eso me da un vacío de tanta plenitud, me siento tan lleno que eso no te lo paga nada, no tiene un valor... entendés...” (el énfasis es nuestro).

¹¹ Ver nota N° 9

Bibliografía citada

Arango, Luz Gabriela (2006). *Jóvenes en la universidad, género, clase e identidad profesional*, Bogotá, Siglo del Hombre.

Baranchuk, Mariana (2016). *Los trabajadores de los medios y sus organizaciones*. Buenos Aires: Patria Grande.

Bataille, George (1987 [1933]). “La noción de gasto”. En: *La parte maldita. Precedida de La noción de gasto*. Barcelona: Editorial Icaria.

Bayardo, Rubens (1990). “Economía de la escena. Las cooperativas de teatro” y “La tradición teatral independiente y las tensiones del asalariamiento”. *Cuadernos de Teatro*, 8, 27-40.

_____ (1997). *El teatro “off corrientes”: ¿una alternativa estético-cultural?*, Tesis de Doctorado.

Boix, Ornella (2013). *Sellos emergentes en La Plata: Nuevas configuraciones de los mundos de la música* (Tesis de Maestría). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Bolstanski, Luc y Chiapello, Eve (1999 [2002]). *El nuevo espíritu del capitalismo*, Madrid, Akal

Bourdieu, Pierre (1991) [1980] *El sentido práctico*. Madrid, Taurus.

_____ (2003) [1971]. “El mercado de los bienes simbólicos”. En: *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Córdoba y Buenos Aires, Aurelia Rivera.

_____ (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Córdoba y Buenos Aires: Aurelia Rivera.

_____ (2010) [2001]. “Cuestiones sobre arte a partir de una escuela de arte cuestionada”. En: *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Cabrera, Noelia (2014). “Regulación del trabajo en mercados laborales transitorios. Re exiones en torno a las relaciones interpersonales en la producción de cine publicitario argentino”. *Actas VIII Jornadas de Sociología de la UNLP* [en línea] Consultado el 3 de junio de 2017 en <www.jornadassociologia.fahce.unlp.edu.ar>.

del Mármol, M. (2016) *Una corporalidad expandida. Cuerpo y afectividad en la formación de actores y actrices en el circuito teatral independiente de la ciudad de La Plata*. Tesis doctoral en Antropología. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

del Mármol, M. Magri, G. y Sáez, M. (2017) “Acá todos somos independientes. Triangulaciones etnográficas desde la danza contemporánea, la música popular y el teatro en la ciudad de La Plata.” En: *El Genio Maligno. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, Asociación Cultural Cancro, Universidad de Granada, España. No 20, p. 44-64.

Du Gay, Paul (1997). *Production of culture/ Culture of production*. London: SAGE Publications.

Escobar Araujo, Ana Milena y Querejazu Leyton, Pedro (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.

Estravis Barcala, Julio Cesar (2015). *El entre-nos de la cultura. Condiciones estructurales y producciones simbólicas en la escena cultural independiente de la ciudad de Buenos Aires (2008-2013)* (Tesis de Maestría). Universidad Nacional de General Sarmiento - Instituto de Desarrollo Económico y Social.

Gonzales Meyer, Raúl (2001). “El ‘buen trabajo’ como norte del desarrollo.” En: *Revista Proposiciones* N° 32, Santiago de Chile, Ediciones Sur.

Infantino, Julieta (2011). Trabajar como artista: Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses. *Cuadernos de antropología social*, (34), 141-163.

_____ & Peiró, M. L. (2009). Relatoría Eje: Trabajo. En M. Chaves (Ed.), *Estudio sobre Juventudes en Argentina I. Hacia un estado del arte*. La Plata: EDULP.

Irazabal, Federico (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, Bojana (2015a) *Artist at Work: Proximity of Art and Capitalism*. Winchester, UK y Washington, USA: Zero Books.

_____ (2015b) “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.

Lorey, Isabell (2006). “Gubernamentalidad y precarización de si. Sobre la normalización de los productores y productoras culturales”. *EIPCP (Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas)* [en línea]. Consultado el 11 de abril de 2019 en <www.eipcp.net/transversal/1106/lorey/es>.

Mauro, Karina (2018) “Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico” *telondefondo Revista de Teoría y Crítica teatral*. Año XIV, N° 27. Enero-Junio 2018. Consultado el 20 de febrero de 2019 en <http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero27/seccion/190/dossier.html>

_____ et al (2018) “Condiciones laborales de los trabajadores del espectáculo en Buenos Aires (1902-1955)”. *Dossier en: telondefondo Revista de Teoría y Crítica teatral*. Año XIV, N° 27. Enero-Junio 2018. Consultado el 20 de febrero de 2019 en <http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero27/seccion/190/dossier.html>

Mauss, Marcel (1979 [1925]). “Ensayo sobre los dones. Motivo y forma del cambio en las sociedades primitivas”. En *Sociología y Antropología*, Madrid: Editorial Tecnos.

Mendoza Niño, Ivonne Paola (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.

Quadri, Andrea (2010). *Etnografía de la cooperación y la construcción de consenso y compromiso grupal en la comunidad de artistas visuales de Argentina* (Tesis Doctoral). Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Bs. As.

Quiña, Guillermo (2013) Parte de la la religión. Un abordaje crítico sobre la producción musical independiente en argentina. *Papeles de Trabajo*, 26, 121-142.

Quiña, Guillermo (2014) Las múltiples dimensiones de la música independiente. *Versión Estudios de Comunicación y Política*, 33, 154-166.

Quiña, Guillermo (2018) *Culturepreneurship* y condiciones del trabajo en las industrias creativas: Una aproximación a partir del caso de la música independiente. *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo*, 22(37), 197-220.

Rozas, Ixiar y Pujol, Quim 2015, *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*, Barcelona, Mercat de les flors / Institut del Teatre / Ediciones Polígrafa.

Sáez, Mariana (2016). Potencia de la contradicción. *boba. Revista de arte contemporáneo*, (2), 69-72.

Wacquant, Loic (2005). Mapear o campo artístico. Recuperado a partir de <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/196>

_____ (2003). *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Zolberg, Vera (2002) *Sociología de las artes*. Madrid, Fundación Autor.