



Trabajo y Sociedad

Sociología del trabajo- Estudios culturales- Narrativas sociológicas y literarias
Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas (Caicyt-Conicet)
N° 38, Vol. XXIII, Verano de 2022, Santiago del Estero, Argentina
ISSN 1514-6871 - www.unse.edu.ar/trabajosociedad



Trabajo y Artes del Espectáculo en la Ciudad de Buenos Aires. Precariedades y contradicciones que reveló la pandemia

Work and performing arts in the City of Buenos Aires. Precariousness and contradictions revealed by the pandemic

Trabalho e Artes Cênicas na Cidade de Buenos Aires. Precariedade e contradições reveladas pela pandemia

Karina MAURO*

Recibido: 02.03.2021

Recibido con modificaciones: 06.07.2021

Aprobado: 23.08.2021



RESUMEN

Este trabajo forma parte de una investigación mayor que indaga los vínculos entre el trabajo y las artes. En esta oportunidad, analizaremos la situación de lxs trabajadores de las artes del espectáculo durante la pandemia COVID19. Nos centraremos en las políticas de asistencia implementadas por el Gobierno Nacional, las estrategias económicas y los agrupamientos por oficio llevados adelante por lxs artistas, y el relevamiento de datos mediante una serie de encuestas y sondeos realizados durante los primeros meses de la pandemia. Nuestra hipótesis principal es que este contexto contribuyó a explicitar aspectos ya presentes en el campo artístico, como la precariedad laboral y las condiciones de producción.

Palabras clave: Artes del Espectáculo, Trabajo, Pandemia

ABSTRACT

This work is part of a larger research that investigates the links between work and arts. On this occasion, we will analyze the situation of performing arts workers during the COVID19 pandemic. We will focus on the assistance policies implemented by the National Government, the economic strategies and the trade groupings carried out by the artists, and the data collection through a series of surveys carried out during the first months of the pandemic. Our main hypothesis is that this context contributed to make explicit aspects already present in the artistic field, such as precariousness and relations of production.

Keywords: Performing Arts, Work, Pandemic

*Investigadora Adjunta del CONICET. Doctora en Historia y Teoría de las Artes (UBA). Directora del grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre Trabajo y Artes (EITyA). Docente del Seminario Arte y Trabajo. Condiciones laborales y condiciones de producción en las artes y la cultura (FFyL-UBA). Docente de la Universidad Nacional de las Artes. Mail: karinamauro@hotmail.com.

RESUMO

Este trabalho faz parte de uma investigação maior que investiga as ligações entre o trabalho e as artes. Nesta ocasião, analisaremos a situação dos trabalhadores das artes performativas durante a pandemia COVID19. Enfocaremos as políticas de assistência realizadas pelo Governo Nacional, as estratégias econômicas e os agrupamentos por profissão realizados pelos artistas, e a coleta de dados através de uma série de pesquisas realizadas durante os primeiros meses da pandemia. Nossa principal hipótese é que esse contexto contribuiu para explicitar aspectos já presentes no campo artístico, como a precarização do trabalho e as condições de produção.

Palavras-chave: Artes Cênicas, Trabalho, Pandemia

SUMARIO

1. Introducción. 2. El ASPO y las medidas gubernamentales. 3. Las estrategias del sector artístico: declaraciones, agrupamientos y encuestas. 4. Reflexiones finales. ¿Qué nos reveló la pandemia? 5. Bibliografía. 6. Documentos.

1. Introducción

Este trabajo tiene por objetivo analizar la situación de lxs trabajadorxs del espectáculo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires durante los primeros meses de la pandemia COVID19.¹ Nos centraremos en las políticas de asistencia implementadas por el Gobierno Nacional, las estrategias económicas y los agrupamientos por oficio llevados adelante por lxs artistas, y el relevamiento de datos mediante la realización de encuestas y sondeos. Nuestra hipótesis principal es que este contexto singular contribuyó a explicitar aspectos ya presentes en el campo artístico, como la informalidad, la precariedad y las particulares condiciones de producción.

Las afirmaciones que realizaremos se basan en el análisis documental de fuentes primarias, el relevamiento de prensa y la observación no participante en instancias colectivas y asamblearias realizadas de manera virtual durante el aislamiento. Dicha indagación se realizó con una perspectiva cualitativa, mediante la confrontación de los materiales y fenómenos abordados con nuestros aportes conceptuales y trayectoria investigativa previos.²

En la CABA, las industrias culturales generan el 11% del PBI (OUBA, 2020). En lo que respecta a la producción de espectáculos, la Ciudad presenta una oferta aproximada de 400 obras semanales,³ en sus tres circuitos: oficial, comercial y *off* o alternativo. En tanto los dos primeros ostentan una clara relación capital-trabajo, siendo el Estado y los empresarios privados, respectivamente, los contratantes temporarios de artistas, el circuito alternativo presenta algunas singularidades. En primer lugar, es el que ofrece más propuestas, por lo que emplea la mayor cantidad de recursos humanos. Esto es resultado de la aplicación de políticas de fomento, como la Ley de Teatro de 1997 (mediante la que se constituye el Instituto Nacional de Teatro, INT) y, en la CABA, la creación de PROTEATRO, en 1999.

¹ Este artículo se redactó durante la segunda quincena de julio de 2020, por lo que los datos y análisis refieren a lo ocurrido hasta dicha fecha.

² Mauro, 2020; 2018a; 2018b; 2018c, Mauro (Coord.), 2020a y 2020b, 2018, entre otros.

³ Fuente: Alternativa Teatral. Se trata del sitio web en el que confluye toda la actividad del circuito alternativo. Creada pocos años después de la sanción de la Ley de Teatro en 1997, Alternativa se convirtió en el ámbito en el que lxs propixs artistas vuelcan la información acerca de sus propuestas y sus datos personales con el fin de ofertar sus obras y sus talleres. El sitio se constituyó en el espacio al que lxs espectadorxs recurren con el fin de consultar la cartelera, por lo que los teatros oficiales y comerciales también comenzaron a promocionar sus obras allí. Al cabo de diez años, consiguió posicionarse como la ticketera del circuito alternativo, pactando este servicio con las salas. Por tales motivos, al día de hoy conforma la única base de datos fidedigna del sector, que recoge información sobre espacios, obras y artistas que ni los organismos oficiales ni los sindicatos poseen en forma completa.

Estas leyes fueron creadas a partir de la experiencia del movimiento de teatro independiente histórico, surgido en los años 30 e irradiado hacia todo el país a través de giras y visitas a las provincias. Este movimiento proponía un teatro de corte didáctico-político, que desplazaba las relaciones de producción fuera del ámbito artístico, mediante la conformación de agrupamientos de artistas en los que regía la prohibición de percibir dinero por el trabajo (aun cuando se cobrara entrada) y asumir, en cambio, una identidad militante por la emancipación del resto de lxs trabajadorxs. Agotado el movimiento independiente en los 60, la constitución de cooperativas de trabajo quedó como alternativa para la creación de obras por parte de artistas que no contaban con contratación empresarial o estatal. Los instrumentos surgidos en los 90 se confeccionaron sobre la base de este ideal, tratándose estrictamente de leyes de fomento cultural cuyo principal objetivo es promover la generación de obras y el mantenimiento de espacios a los que se considera ajenos al afán de lucro, por lo que no se regulan ni se contempla el relevamiento de las actividades económicas allí realizadas, las cuales involucran trabajo artístico y no artístico.

De este modo, tanto el INT como PROTEATRO otorgan subsidios a salas pequeñas y puestas en escena llevadas adelante por *sociedades accidentales de trabajo* (en adelante SAT), conocidas en la jerga del circuito como *cooperativas* a pesar de no presentar los rasgos propios de dichas asociaciones.⁴ Las SAT son efímeras, dado que se constituyen por espectáculo, y están conformadas por actores, actrices y directorxs que alquilan las salas del circuito para realizar funciones, según el sistema 70/30 (70% para la SAT y 30% para el espacio), a lo cual puede sumarse un *seguro de sala*, debido a que agotar las localidades es muy ocasional en el circuito. Es necesario tener en cuenta, además, que la media de los espacios no supera las 100 localidades, con entradas que oscilaban entre \$300.- y \$600.- (U\$S4.- y U\$S7.80) antes de la pandemia. Por otra parte, las SAT deben gestionar la publicidad de la obra, atraer al público, y descontar de lo recaudado el 10% para pagar a la Sociedad de Gestión de Derechos de Autores y Guionistas (ARGENTORES), los descuentos o entradas regaladas a familiares, amigos o críticxs, los honorarios del personal técnico (operador/a de luces y/o sonido) y saldar las deudas que puedan haberse contraído para realizar el montaje, dado que no todas las producciones cuentan con subsidios o éstos son insuficientes.

La creciente profesionalización y diversificación del circuito alternativo ha derivado en una mayor desviación de los recursos materiales por parte de las SAT hacia la contratación de servicios artísticos o intermediarios (como escenógrafxs, vestuaristas, técnicxs, agentes de prensa, ticketera) y hacia las propias salas (que cuentan con la exención impositiva decretada en 1958, además de los subsidios). Estos agentes se dedican exclusivamente al circuito, por lo que cobran por su trabajo, mientras que lxs miembros de las SAT rara vez obtienen ganancias para repartir, siendo su remuneración igual a 0. Por tal motivo, y sin poder acceder al desempeño en los circuitos comercial y oficial, o en el ámbito audiovisual, lxs artistas que las conforman obtienen los medios de subsistencia mediante otras ocupaciones, como la docencia artística formal e informal, u otras sin vínculo con las artes.

La enseñanza formal es minoritaria, dado que sólo se lleva adelante en las dos instituciones de formación oficial existentes en la Ciudad, la Universidad Nacional de las Artes (UNA) y la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD), que pueden emplear a un número acotado de artistas y cuya renovación por concurso de sus plantas docentes es esporádica. Por consiguiente, el grueso de la actividad educativa realizada por lxs artistas es de carácter informal, alquilando los espacios del circuito alternativo para dictar cursos y talleres. Esta actividad docente no se halla inscripta o registrada en ningún organismo y carece de toda regulación, tanto respecto de las relaciones entre docentes/estudiantes, como entre docentes/salas, así como respecto de la idoneidad de lxs mismxs. Asimismo, las salas no poseen habilitación para el dictado de clases (algunas funcionan y reciben subsidios incluso con el trámite de habilitación como teatros pendiente) y el alquiler por horas para docencia o ensayos carece de registro. Esta situación de desentendimiento del Estado ante las actividades laborales y económicas del sector no puede comprenderse sin tener en cuenta las características del campo cultural argentino⁵ y de la influencia ejercida por los sectores que detentan la

⁴ Para profundizar en las diferencias entre las SAT y las cooperativas, ver Mauro, 2018a.

⁵ Que hemos caracterizado ampliamente en nuestras investigaciones previas, algunas ya citadas.

centralidad en el mismo, quienes imponen su visión de la cultura en la sociedad y en las instituciones, perpetrando un imaginario cristalizado según el cual las actividades artísticas y fundamentalmente, los espacios en los que se llevan adelante, prestan un servicio invaluable al bien común, por lo que cualquier regulación estatal es percibida y denunciada como amenaza a la libertad de expresión.⁶ Por estos motivos, la realización de encuestas y sondeos durante la pandemia respecto de la actividad laboral informal, tanto artística como docente, posee un carácter inaugural, tal como analizaremos en este trabajo.

2. El ASPO y las medidas gubernamentales

El primer caso de COVID19 en el país se registró el 3 de marzo de 2020. El 12, el gobierno de la CABA emitió el Decreto de Necesidad y Urgencia (DNU) 140/2020 que disponía, entre otras suspensiones, la de los eventos cuya asistencia superara las 200 personas y restringía la capacidad de ocupación a un 50% de teatros, cines y centros culturales. El 20 de marzo, cuando se contaban 128 casos y 3 fallecimientos en el país, el Presidente de la Nación decreta el ASPO, mediante el DNU 297/2020, que establece, en su artículo 5º, la suspensión de eventos culturales, recreativos, deportivos y religiosos. Se establecen una serie de actividades esenciales exceptuadas, relacionadas con la provisión de alimentos, y servicios de salud, seguridad, comunicación y limpieza. El ASPO fue renovándose quincenalmente, pasando por diversas fases con paulatinas aperturas de actividades hasta fines de junio, cuando se registra un importante ascenso de los contagios en el Área Metropolitana de Buenos Aires (AMBA), que incluye la CABA y el conurbano de la Provincia de Buenos Aires, zona neurálgica de actividad económica y circulación de personas. Por tal motivo, volvió a decretarse un ASPO Fase 1, desde el 1º al 17 de julio, cuando se inició una nueva apertura escalonada de actividades, coincidente con el mayor pico de contagios hasta ese momento.

Con el fin de paliar los efectos económicos y garantizar el cumplimiento del ASPO, el gobierno nacional implementó una serie de medidas para trabajadorxs y empresas.

Además del congelamiento del precio y la prorrogación por seis meses de los contratos de alquiler, la abstención del corte de servicios por falta de pago y una línea de créditos a Micro, Pequeñas y Medianas Empresas (MiPyMEs) a una tasa inferior al 24% anual, las principales medidas consistieron en el IFE y el ATP. El Ingreso Familiar de Emergencia (IFE) está dirigido a trabajadorxs informales, trabajadorxs de casas particulares y monotributistas de las categorías más bajas (A, B y sociales), y su monto es de \$10.000 (US\$131).⁷ Por su parte, el Programa de Asistencia de Emergencia al Trabajo y la Producción (ATP) posee dos grupos de beneficiarixs. Por un lado, lxs empleadxs formales del sector privado, a quienes el Estado paga parte de su salario (entre el 50% y el 100%, según el monto del mismo, siendo que, a mayor salario, el porcentaje cubierto por el Estado decrece). El otro grupo beneficiado es el de los monotributistas. En este caso, el Estado se compromete como garante de créditos a tasa 0 que cuentan con un período de gracia de seis meses, y entre 12 y 18 cuotas fijas sin intereses. Al mes de julio se estima que más de 9.000.000 de personas recibieron el IFE, mientras 310.000 empresas accedieron al ATP y se otorgaron 439.000 créditos a tasa 0 (anuncio del Presidente Alberto Fernández, 17 de julio).

¿Cuál fue el impacto de estas medidas en el campo de la producción de espectáculos? Mientras que las salas teatrales y las productoras accedieron al ATP, el rechazo al otorgamiento del IFE para lxs artistas fue generalizado, debido al pluriempleo predominante en el sector, tal como analizaremos a continuación.

En lo que respecta a las salas comerciales, reconocidos empresarios como Carlos Rottemberg y Daniel Grinbank, coincidieron tempranamente en afirmar en que la temporada estaba perdida y que

⁶Tal como quedó explicitado en la fuerte oposición a la ola de clausuras provocadas luego de la denominada “tragedia de Cromagnon”, incendio de un local de música en vivo provocado por una bengala la noche del 30 de diciembre de 2004, que ocasionó 194 muertes y puso en tela de juicio la política de habilitaciones de espacios públicos en la Ciudad, lo que motivó el juicio político y la destitución del Jefe de Gobierno, Aníbal Ibarra.

⁷ El Salario Mínimo Vital y Móvil (SMVM) vigente es de \$16.875.- (US\$222.-). Para calcular los valores en dólares estadounidenses, se tomó la cotización oficial vigente al 24 de julio de 2020 (\$76.- por unidad).

mantendrían a sus empleadxs, lo cual incluye al personal administrativo y técnico, pero no a lxs artistas. Aunque los empresarios manifestaron su voluntad de respetar los compromisos vigentes, el personal artístico es temporario y sus contratos se renuevan en función del éxito del proyecto, lo cual será imposible con las salas cerradas.

“En mi caso tener los teatros cerrados o mal abiertos un año implica el pago de 890 sueldos fijos entre Buenos Aires y Mar del Plata (...) Por otra parte los complejos teatrales no se pueden sostener ni ser viables con los formatos de contingencia como el *streaming* o funciones virtuales ante la falta de ingresos hasta que el público pueda volver a las salas. Eso ayuda un poco en la emergencia pero lo comparo con el “take away” para la gastronomía, que ahora les reporta apenas un diez por ciento de sus ingresos normales”(Rottemberg, en OUBA, 2020).

“Al igual que miles de Pymes recurrimos a los ATP para cubrir salarios (el 30% del esquema de costos) y a créditos al 24% con bancos propios y tenemos disminución de cargas patronales. Pero con ingresos nulos, sin ni siquiera la mitad de la facturación como otras empresas, el panorama de reapertura se presenta como muy malo” (Sebastián Blutrach, propietario del Teatro El Picadero y Director del Teatro Nacional Cervantes, en OUBA, 2020).

Pero, ¿qué sucede con las salas del circuito alternativo?

Ya en marzo, el Ministerio de Cultura de la Nación (2020) anunció varias medidas para apoyar a los espacios culturales independientes de todo el país. El Fondo Desarrollar, dirigido a establecimientos con una capacidad menor a 300 localidades, que desarrollen actividades culturales y de formación, a los que aporta entre \$100.000.- y \$200.000.- (U\$S1315.- y U\$S2631.-), se otorgó a 341 beneficiarios en su primera convocatoria (101 en la CABA) y lanzó la segunda en julio. El programa Puntos de Cultura, existente desde 2011, se redireccionó hacia la adaptación de los espacios culturales y comunitarios al uso de las tecnologías, para lo cual otorga entre \$120.000.- y \$700.000.- (U\$S1578.- y U\$S9210.-) en sus diversas líneas.

Además, el anuncio ministerial incluyó las líneas dependientes del Instituto Nacional de la Música (INAMU) y del INT. Resulta interesante contrastar las medidas de ambas instituciones, en tanto reflejan la diferente concepción que el campo de la música y el del teatro poseen respecto de lxs artistas como trabajadorxs.

Es así como el INAMU lanzó una Convocatoria de Fomento Solidario a músicxs excluidos del IFE, según las personas inscriptas en el Registro Único de Músicos y Agrupaciones Musicales Nacionales. La Convocatoria, realizada en abril, otorgó 1200 beneficios de \$10.000.- y contempla una contraprestación con el objetivo de acercar la música a poblaciones con escaso acceso a eventos culturales. La selección fue realizada por el Consejo Regional de Músicos, en función de la situación respecto de la vivienda, porcentajes de ingresos por la actividad musical (incluyendo docencia) y percepción de derechos de autor o intérprete de lxs postulantes.

Los lineamientos y marcos normativos del INT, en cambio, no permitieron ir mucho más allá del apoyo a las salas alternativas. El presupuesto con el que cuenta el organismo para otorgar subsidios es de \$300.000.000 (U\$S3.947.368.-) y no se incrementó durante los primeros meses de la pandemia:

“Tenemos que tomar decisiones de a quién le asignamos los respiradores que tenemos: es una metáfora triste, pero es la realidad. (...) Las decisiones fueron tomadas "de lo general a lo particular": "atendiendo a la realidad de las salas, casas de producción; luego a los elencos como núcleos de la actividad; y en tercer lugar a las producciones, uniones eventuales de artistas” (Gustavo Uano, Director del INT, en Yaccar, 2020b).

Lo cierto es que los elencos estables a los que se refiere Uano son una realidad casi inexistente en la CABA,⁸ siendo lo más habitual las SAT, a las que se refiere en último término. Pero además, los subsidios a Producción de Obra otorgados a las mismas, son por única vez y para ser utilizados

⁸El GETI (Grupos Estables de Teatro Independiente) está conformado sólo por 18 grupos, número pequeño comparado con las 400 propuestas semanales llevadas adelante por las SAT, que consignamos anteriormente.

mayormente para el montaje de la puesta en escena, contemplando sólo hasta un 30% de la rendición para el pago de honorarios que, además de representar un monto exiguo,⁹ suele ser reinvertido en la producción.

Con estas salvedades, el 27 de marzo el INT lanzó el Plan Podestá, que incluyó cambios en los procesos de tramitación de subsidios, además de una línea denominada Subsidio para Preservación de Salas – Contingencia COVID-19, de entre \$90.000.- y \$120.000.- (U\$S1184.- y U\$S1578.-) dirigido a salas de todo el país que ya hubieran recibido apoyo en 2018 y 2019. La segunda etapa del Plan fue lanzada el 24 de abril y buscó implementar medidas diferenciadas según las regiones del país. En la CABA se subsidiaron salas en trámite de habilitación.

En lo que respecta a las medidas del gobierno porteño, la situación es curiosa. En abril, el Programa de Derechos Culturales de la CABA emitió un informe sobre todas las líneas de apoyo del gobierno nacional, y hacia el final, detalla las del gobierno metropolitano, indicando que de las seis convocatorias de financiamiento que conforman el Programa Impulso Cultural, dos se encuentran ya cerradas (PROTEATRO y PRODANZA), dos abiertas pero sin modificaciones por la pandemia (BAmúsica y BAmilonga), y dos serán abiertas próximamente (Mecenazgo, que apunta al aporte privado, y Fondo Metropolitano), que tampoco consignan medidas especiales (Defensoría del Pueblo CABA, 2020). Más tarde, PROTEATRO anunció un refuerzo de \$27.200.000.- (U\$S357.894.-), en los montos de las líneas ya existentes, con lo que el total se elevó a \$94.962.026.- (U\$S 1.249.500.-) (Yaccar, 2020b).

El análisis de los subsidios otorgados entre el INT y PROTEATRO a las salas alternativas de la CABA desde el inicio de la pandemia resulta elocuente: de los 192 espacios teatrales existentes (Alternativa Teatral / Enfoque Consumos Culturales, 2020), el Plan Podestá le otorgó subsidios a 152 y PROTEATRO a 120, siendo que, de las salas favorecidas por el programa nacional, 92 tienen doble subsidio (60%) y 19(12%) recibieron además el Fondo Desarrollar, por lo que tuvieron subsidio triple. En el caso de las beneficiarias del programa porteño, el doble subsidio se registra en 96 casos (80%). Y 18 (15%) recibieron triple subsidio, considerando el Fondo Desarrollar. Teniendo en cuenta que los subsidios de PROTEATRO oscilan entre \$200.000 y \$520.000 por sala (U\$S2631.- y U\$S6842.-), el 59% de los espacios teatrales alternativos de la CABA recibieron entre \$290.000 y \$750.000 (U\$S3815.- y U\$S9868.-), mientras que 38 espacios (19%) recibieron como mínimo \$90.000.- (U\$S1184.-). Se registran tres casos singulares: el espacio Kairós, que posee dos salas y recibió un subsidio de PROTEATRO por cada una, además de un subsidio del INT (sumando un total de \$810.000, U\$S10.657.-), Timbre 4, que recibió un subsidio de PROTEATRO por cada sala, además del Plan Podestá y el Fondo Desarrollar (por un total de \$1.070.000, U\$S14.078.-), y la Universidad Popular de Belgrano, que posee tres salas y recibió un subsidio de \$300.000 por cada una de PROTEATRO, además del Plan Podestá y el Fondo Desarrollar (total \$1.140.000, U\$S15.000.-). De este análisis resulta que el 82% de las salas teatrales alternativas de la Ciudad¹⁰ se beneficiaron con alguna asistencia por parte del Estado, aun aquellas sin habilitación municipal (59, favorecidas por el Plan Podestá II), sin contar a aquellas que puedan haber recibido el ATP.¹¹

⁹ En 2019 el monto tope para Producción de Obra fue de \$127.970 (U\$S1254.-), de los que el 30% representa \$38.391.- (U\$S376.-). Cabe destacar que el 6% de dicho porcentaje es retenido por la Asociación Argentina de Actores (AAA), por lo que la cifra restante alcanza a poco más de dos salarios mínimos, susceptible de repartirse entre todos los miembros de la SAT por única vez y por todo concepto (ensayo, funciones, etc.).

¹⁰ No contabilizamos a las salas que puedan haber recibido sólo el Fondo Desarrollar, debido que entre los beneficiarios del mismo se encuentran espacios que funcionan a la vez como teatro, bar, centro cultural y/o club de música. Por este motivo, debe considerarse que este porcentaje es superior.

¹¹ El 6 de julio, la Asociación Argentina del Teatro Independiente (ARTEI) lanza un comunicado manifestando que “ante la falta de claridad en la difusión pública del otorgamiento de subsidios para los Teatros Independientes de la CABA, nos vemos obligados a aclarar que los mismos se otorgan de modo anual como parte de un derecho adquirido por nuestro sector cultural independiente desde hace ya más de 20 años (...) Vale destacar también que por la adjudicación de los mismos, los teatros independientes se ven comprometidos, a través de sus espacios, a una contraprestación que redundará en un beneficio para la comunidad teatral en su conjunto” (ARTEI, 2020). Dado que el sistema de subsidios es ampliamente conocido en el campo teatral, es

No obstante, tanto el colectivo ESCENA (Espacios Escénicos Autónomos), que nuclea a 40 salas, como ARTEI, que representa a 104, manifiestan la insostenibilidad de los espacios en sendos comunicados publicados el 18 de junio (ARTEI, 2020 y ESCENA, 2020). Mientras en el primer caso se denuncia el cierre de tres de las salas que conforman el colectivo y se le reclama al gobierno de la CABA la aceleración del pago de los subsidios asignados, ARTEI afirma que los recursos son insuficientes para cubrir los ingresos de quienes realizan tareas en los espacios (en referencia a administradorxs, personal de mantenimiento y limpieza, y técnicxs), los costos de las tarifas de los servicios públicos y el pago de los alquileres, enfatizando que el teatro porteño constituye una “inversión que debe resguardarse”:

“[Las entidades] dieron a conocer un informe que abarcaba a 120 espacios culturales, teatros alternativos, clubes de música y salas de circo [...] El resultado de ese sondeo interno ya marcaba un dato alarmante: solo el 22% de estos espacios había podido pagar el alquiler completo de abril. Las proyecciones para este mes [junio] indicaban que solamente el 7,5% pagará la totalidad del alquiler” (Cruz, 2020b).

Lo cierto es que las medidas dirigidas a sostener los espacios no alcanzan a lxs artistas que se desempeñan de manera informal en los mismos. El propio Rottemberg lo advierte: “Debemos bregar además para que el máximo apoyo estatal se dirija hacia el sector no comercial, como el teatro independiente. Con la mayor preocupación puesta en actrices, actores, técnicos y autores, que al no pertenecer al personal de salas están en los mayores problemas” (OUBA, 2020). Esta situación se agrava si tenemos en cuenta que aquellxs artistas que tenían algún ingreso superior a dos salarios mínimos en los últimos seis meses, o un trabajo en relación de dependencia registrado en el sector público, como puede ser un cargo docente universitario en las categorías más bajas, quedaron excluidos del IFE: “un profesor, por dar dos horas de cátedra en la Universidad Nacional de las Artes (UNA) o en la Escuela Municipal [Metropolitana] de Arte Dramático (EMAD) no puede acceder al IFE, cuando estamos hablando de una persona que percibe sólo unos \$4000.- [US\$52.-] por sus horas de cátedra” (Nano Zyssholtz, Profesores Independientes de Teatro CABA (PIT), en López Ocón, 2020).

¿Cuáles fueron las medidas dirigidas específicamente a lxs trabajadorxs del espectáculo?

El paquete anunciado por el Ministerio de Cultura incluyó el ofrecimiento vía *streaming* de las puestas en escena producidas en el Teatro Nacional Cervantes:

“Utilizamos la plataforma digital Cervantes Online en Youtube para reponer producciones filmadas y compensar con derechos de autor a los participantes. Lo reforzamos con el añadido de un 'detrás de la escena', para generar contratos de hasta \$15.000[US\$197.-] para cien trabajadores culturales por mes desde el 20 de marzo, quienes grabaron videos que son agregados a las obras de nuestro catálogo” (Sebastián Blutrach, director del Teatro Nacional Cervantes).

Por supuesto, esto beneficia a un sector minoritario de artistas que acceden a participar en las producciones oficiales.

Algo similar sucede con el programa Cultura Argentina en Casa, elaborado en conjunto con el Consejo Federal de Cultura, que convocó a artistas de diferentes disciplinas de todo el país a elaborar contenidos audiovisuales que serían difundidos en la plataforma Compartir Cultura y en las redes sociales de las instituciones participantes. La convocatoria alcanzó a más 300 artistas que cobraron \$15.000.- (US\$197.-) cada uno.

Otra de las líneas anunciadas en el paquete ministerial, denominada Catálogo de Espectáculos 2020 - Contingencia COVID-19, consiste en un aporte especial equivalente al *cachet* de dos funciones para todas las producciones que integran el Catálogo de Espectáculos del Programa INT Presenta y los

evidente que los cuestionamientos a los que hace mención el comunicado tienen que ver con un debate por el destino de los recursos durante la pandemia.

espectáculos seleccionados para participar de la 34° Fiesta Nacional del Teatro,¹² que deberán realizar las presentaciones una vez normalizada la actividad. Por consiguiente, este beneficio, que implica un monto de entre \$9.555.-¹³ y \$16.012,50 (U\$S125.- y U\$S210.-) por artista, alcanza sólo a las producciones que forman parte del Catálogo, que en el caso de la CABA, son 25.

El programa de Sosténimiento de Producciones Teatrales Vigentes - Contingencia COVID-19, incluido en el Plan Podestá lanzado por el INT, beneficia a los espectáculos que hayan recibido el subsidio de Producción de Obra entre 2018 y 2020, y equivale al *cachet* de una función del Programa INT Presenta, recién indicado. Además de tratarse de un monto exiguo, que decrece a mayor cantidad de integrantes, y de beneficiar sólo a algunas producciones (86 en la CABA), el programa se lanzó con un pedido sugestivo:

“El Consejo de Dirección del INT solicita a la comunidad teatral, destinataria de las ayudas especiales comprendidas en el Plan PODESTA, garantizar la distribución cooperativa y solidaria de esos apoyos entre todes les integrantes de cada proyecto. Hacerlo de manera responsable y equitativa, poniendo énfasis en asistir a las y los compañeros en situación de mayor vulnerabilidad que pertenecen a sectores de la economía informal¹⁴”.

De este modo, el organismo reconoce la informalidad en las relaciones entre lxs trabajadorxs que conforman las SAT y su incapacidad para intervenir más eficazmente en la misma.

Si bien existe un consenso respecto de la importancia del mantenimiento de las salas, los agentes del campo teatral porteño advirtieron la escasez de los instrumentos para asistir a lxs artistas:

“La ayuda a las salas y espacios no alcanza a los elencos y a los directores, directoras y asistentes de dirección” (Comunicado APDEA, 2020b 13 de abril).

“Cabe mencionar que las medidas tomadas por el gobierno nacional hasta el momento para las artes escénicas no incluyen al sector que mencionamos: el Plan Podestá, diseñado por el INT, otorga apoyos excepcionales para quienes ya están en su registro, han sido previamente subsidiados y el Fondo Desarrollar apunta a sostener los espacios culturales. Ambas propuestas dejan afuera a quienes trabajan de manera informal registrados o no en el INT”. (Comunicado APDEA, 25 de abril).

En este contexto comenzaron a circular diversas propuestas, que incluyeron la creación de un sistema artístico homólogo a la Carrera del Investigador Científico del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), cuyxs integrantes se dediquen en forma exclusiva a la creación y la investigación en arte (Palacios, 2020). Teniendo en cuenta que el número de científicos por cantidad de habitantes responde a estándares internacionales, ¿cuál sería el patrón a seguir en el caso de lxs artistas? ¿Cuántos actores, actrices, directorxs, diseñadorxs de iluminación, artistas visuales, músicxs, bailarinxs, etc. debe haber en una sociedad? ¿Cómo determinarlo en función de las disciplinas, y los aspectos técnicos, metodológicos y estéticos, propios del arte? ¿Qué rol tendría el público en la determinación de dichos estándares?

Las dificultades, contradicciones y ambigüedades propias de la calificación de un/a sujetx como artista también se evidencian en los dos proyectos de Ley de Emergencia Cultural Nacional que se proponen actualmente.¹⁵ Confeccionados por la alianza UCR-PRO y por el Partido Obrero (PO), respectivamente, el primero de ellos ingresó a la Cámara de Diputados el 23 de junio y cuenta con estado parlamentario. En ambos casos, los objetivos de la ley serían contribuir al sostenimiento de los

¹² Cuyos montos en 2019 oscilaban entre \$16.012,50 (U\$S210.-) para producciones con hasta dos integrantes, hasta \$47.775.- (U\$S628.-) para obras con más de nueve integrantes.

¹³ En el caso de las producciones con diez integrantes. De ser mayor el número, el monto por artista es inferior.

¹⁴ Extraído de <http://www.inteatro.gob.ar/noticias/plan-podesta-para-potenciar-al-teatro-indepen-13559>.

¹⁵ Existe un antecedente en el ámbito de la CABA: el proyecto de Ley de Emergencia Económica en el Sector Cultural presentado por el Frente de Todos en la Legislatura porteña el 17 de marzo (cuando ya estaba en vigencia el DNU 140/2020, CABA), que no fue sancionado.

espacios, fundamentalmente en lo que respecta al alquiler, y en el pago de un ingreso a lxs artistas independientes (Renta Mínima Cultural equivalente a un SMVM, en el primer caso, y un monto de \$30.000.-(US\$394.-), en el segundo). Resulta notable que, en sus fundamentos, el proyecto UCR-PRO se refiera a la necesidad de la implementación de una Renta Básica Universal, dados los lineamientos ideológicos y económicos propugnados durante su gobierno (2015-2019). Lo cierto es que el otorgamiento de la ayuda a todx aquel/la que se considere artista equivaldría en los hechos a una Renta Universal dado que el proyecto no indica ninguna forma de determinar el carácter de “artista independiente” de lxs solicitantes: “Posiblemente, el debate acerca del marco conceptual del término cultura, se vuelva innecesario en tiempos como éstos” (Matzen, 2020, pp. 4). El proyecto del PO sí prevé la creación de un Registro de Trabajadores de la Cultura y las Artes, pero sólo consigna la inscripción personal vía virtual (Del Plá, 2020).

Acaso como respuesta, a inicios de julio, el Ministerio de Cultura de la Nación anunció el Programa de Becas Sostener Cultura II, en asociación con el Fondo Nacional de las Artes (FNA) y la Administración Nacional de la Seguridad Social (ANSES).¹⁶El lanzamiento se realizó mediante un video institucional muy promocionado, en el que participaron los referentes de cada organismo y el Jefe de Gabinete de Ministros de la Nación, y en el que aparecen expresiones como “mantener la llama de la cultura” y “abrazar a los artistas”. El Programa consiste en el otorgamiento de 15.000 becas extraordinarias a trabajadorxs de la cultura de todo el país,¹⁷ por un monto de \$30.000.- pagaderos en dos cuotas.

Las postulaciones, a realizarse entre el 13 y el 17 de julio, podrán incluir una carta de recomendación membretada de una institución pública, privada, organismo gremial,¹⁸ asociación civil o bien firmada por una personalidad de la cultura,¹⁹ que certifique que quien se postula desarrolla sus actividades en el sector cultural, material que documente sus antecedentes y la merma de su actividad como consecuencia del ASPO.

El jurado está compuesto por representantes del FNA y del Ministerio, y por 70 personalidades de la cultura de diversas disciplinas, que fueron anunciadas el 15 de julio. La beca, cuya primera cuota se percibiría a más de cuatro meses de iniciado el ASPO, no requerirá rendición posterior pero sí contraprestación docente o artística. Por consiguiente, y a diferencia de lxs trabajadores beneficiarios del IFE, lxs artistas no sólo deben probar sus antecedentes y la merma en sus actividades, sino que además su postulación debe ser *seleccionable* (por el Estado y por un jurado de notables), y están obligados a ofrecer una contraprestación: “La línea del FNA está en relación con nuestro pedido, pero pide una compensación, una especie de registro o producción en audio, video o por escrito en relación a un proyecto. En ese punto se corre de nuestro planteo: una línea en función de proyectos que no pudieron ser realizados” (Alfredo Martín, Presidente de APDEA, en Yaccar, 2020b). La diferencia entre lxs artistas y otrxs trabajadorxs se torna elocuente además, en las implicancias simbólicas de la definición del ingreso como una *beca* o en la siguiente afirmación: “Esta medida se inscribe dentro de las políticas que viene impulsando el Ministerio de Cultura como parte del desarrollo de una *Cultura de la Solidaridad*” (Bases del Programa de Becas Sostener Cultura II, la cursiva es nuestra).

3. Las estrategias del sector artístico: declaraciones, agrupamientos y encuestas

Muy tempranamente durante el ASPO, lxs artistas intentaron anotar a la sociedad acerca de las condiciones de trabajo que otrora se mantenían ocultas, buscando desactivar el mito de la estrella rica

¹⁶ Entre las acciones previas, podemos mencionar la efectivización de los pagos a 250 becarios del Programa de Becas Creación 2019-2020 del FNA, y las Becas Sostener Cultura I, destinadas a 400 artistas con desempeño en la economía informal en todo el país, con un monto de hasta \$20.000.-(US\$263.-). La voluminosa cantidad de solicitudes recibidas habría motivado la ampliación en el segundo llamado.

¹⁷ Lo cual incluye a artistas, artesanxs, sonidistas, iluminadorxs, restauradorxs, camarógrafoxs, editorxs, bailarinxs, escritorxs y docentes de disciplinas artísticas.

¹⁸ Esto motivó que la Asociación Argentina de Actores (AAA) lanzara un comunicado a sus afiliados con un protocolo para gestionar la carta.

¹⁹ Esto se debe a que no todas las actividades artísticas poseen representación gremial.

y famosa. En diversas manifestaciones públicas, tanto individuales como colectivas, se reiteraron términos raramente utilizados con anterioridad para referirse al desempeño artístico: estacionalidad, discontinuidad, precariedad, informalidad, ausencia de relación de dependencia.

El 6 de abril, por ejemplo, el músico Miguel *Botafogo* Vilanova publicó un video que circuló por las redes sociales²⁰ en el que afirma:

“No todos los músicos llenamos grandes estadios ni tenemos una discográfica que nos paga regalías trimestralmente. No todos vamos a SADAIC o a la asociación de intérpretes o a CAPIF cada seis meses a percibir centenares de miles de pesos como para pasar esta cuarentena²¹ [...] Detrás de nuestro trabajo hay una economía en cualquier lugar del mundo, aunque el Ministerio de Trabajo no me considere un músico profesional, ni siquiera un trabajador legítimo: soy un monotributista”.

Por su parte, las principales preocupaciones de los sindicatos que nuclean a lxs artistas, así como de las sociedades de gestión de derechos de autor y derechos conexos, consistieron en la defensa de los contratos vigentes y la exigencia de programación de contenido audiovisual y musical nacional durante el ASPO, esfuerzos que se dirigieron fundamentalmente hacia las grandes productoras y medios.

En primer término, la AAA instó a que sus afiliados no fueran obligados por sus contratantes a trasgredir el ASPO. Con la producción de ficción audiovisual paralizada, algunos actores y actrices comenzaron a reclamarle al sindicato la posibilidad de participar en programas televisivos humorísticos o de concursos, ante lo cual el gremio recomendó no concurrir a dichas emisiones en carácter de artistas, es decir, no representar personajes.

La pandemia aceleró, además, algunos procesos que ya afectaban a la producción audiovisual, precipitando, por ejemplo, el cierre de la mega productora Polka, que actualmente mantiene un conflicto con la AAA y el Sindicato Argentino de Televisión (SATSATID), que nuclea al personal técnico, por el pago de salarios adeudados. El declive de la ficción nacional en televisión abierta es un proceso previo a la pandemia: mientras en 2013 se emitieron 34 tiras, en 2020 se produjo sólo una, que fue levantada a los 36 episodios. Emanuel Respighi (2020) sostiene que esto se explica porque la inversión para producir una ficción nacional es exponencialmente más costosa que comprar una extranjera, además del auge de las plataformas, incrementado durante el ASPO. La industria audiovisual no posee aun un marco regulatorio, a pesar de que su aporte al PBI supera a la industria pesquera, del calzado y de maquinarias agrícolas. En los últimos años, la Multisectorial Audiovisual Nacional (que agrupa a asociaciones y gremios vinculados al sector) ha bregado por una ley que regule la actividad de las plataformas vía *streaming*. Además, el pago de derechos de autor y conexos por parte de las mismas, es el principal reclamo de ARGENTORES y la SAGAI (Sociedad Argentina de Gestión de Actores Intérpretes).

En lo que respecta a los canales de televisión abierta, éstos se han negado sistemáticamente a programar antiguas ficciones nacionales durante la pandemia, a pesar del pedido de la FESAIA (Federación de Sociedades de Autores e Intérpretes Audiovisuales).²² Así, impiden que las sociedades de gestión puedan distribuir lo recaudado entre sus asociados: “Hemos pedido a viva voz que la producción de ficción nacional ocupe nuestras pantallas, porque eso nos permitiría llegar a más compañeros en la distribución de sus derechos” (Mail de la SAGAI a sus socios, 8 de julio).²³ Esta negativa no responde a motivos económicos, ya que emitir estas producciones no implicaría un gasto adicional para las empresas, debido a que la Asociación de Teleradiodifusoras Argentinas acordó el pago de un porcentaje fijo de la facturación a las sociedades de gestión de derechos de propiedad intelectual, independientemente de si repiten el material o no. Pareciera haber, en cambio, una

²⁰ Disponible en <https://www.facebook.com/silvana.gregori.tango/videos/10219454847794369>

²¹ SADAIC (Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música) y AADI-CAPIF (Asociación Argentina de Intérpretes y Cámara Argentina de Productores de Fonogramas y Videogramas) son las sociedades de gestión de derechos de autor y derechos conexos ligados a la actividad musical en la Argentina.

²² Conformada por Directores Argentinos Cinematográficos (DAC), ARGENTORES y SAGAI.

²³ Posteadó en el perfil público de Facebook de algunos afiliados.

motivación ideológica: la creación de la SAGAI en 2006 ocasionó una fuerte disputa con los grandes conglomerados mediáticos, la cual tuvo ribetes políticos debido al apoyo recibido por lxs artistas de parte del gobierno kirchnerista.

Por su parte, la Federación Argentina de Músicos/as Independientes (FA-MI), solicitó adelantos excepcionales de derechos de autoría e interpretación a SADAIC y a CAPIF, así como le exigió al Ente Nacional de Comunicaciones (ENACOM) la aplicación de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, que contempla que un mínimo del 30% de la música emitida sea nacional, de la cual un 50% debe ser producida de forma independiente. Con la imposibilidad de realizar presentaciones en vivo, la virtualidad profundizó la brecha de valor en el reparto entre lxs músicxs, los sellos discográficos, los dueños de los derechos de propiedad intelectual y las propias plataformas, la cual sólo beneficia a lxs artistas más consagrados (Varano, 2020),²⁴ algo que también sucede con los recitales online vía *streaming*.

También el teatro optó por la oferta de contenidos en la web, como “clases virtuales, donaciones, bonos contribución, rifas, *delivery* de productos” (Rimoldi, 2020) o cenas para acompañar el espectáculo (Berstein, 2020), además de la preventa de entradas y la membresía a las salas. Estos contenidos están disponibles durante un período acotado de tiempo, y mientras en el caso del teatro oficial, el mismo es gratuito, en el del circuito alternativo se implementó una gorra virtual, gestionada por plataformas de venta de entradas, como Alternativa Teatral, y que se reparte entre la sala y los elencos. Cabe destacar que la misma es optativa, dado que los contenidos se encuentran en YouTube, razón por la cual se hizo necesario apelar a la solidaridad y a cierta *militancia* a favor de los lxs artistas.

Es necesario hacer algunas salvedades respecto de esta iniciativa. Si bien el precursor fue el espacio alternativo Timbre4, rápidamente se sumaron las salas oficiales y comerciales. Dado que en sus contenidos participaban figuras famosas de la televisión, éstas últimas retuvieron la mayor cantidad de espectadores y donaron las ganancias a la Cruz Roja, desviando los recursos disponibles a los que podrían aspirar lxs artistas autogestionados. Además, si la cantidad de visualizaciones fue inicialmente muy alta, suscitando ingresos antes impensados para el circuito alternativo y promoviendo toda una gama de *esperanzas de futuro* respecto de las potencialidades de la virtualidad, con el correr de los meses esto decreció considerablemente.²⁵ Por otra parte, estas iniciativas requerían poseer una filmación de buena calidad, de la que las SAT no siempre disponen, además de un aparato publicitario que permitiera hacerle llegar la información al público, lo que propició la intermediación de las salas y de la plataforma Alternativa Teatral. Por último, y ante la falta de regulación respecto del pago de derechos de imagen de los contenidos de internet, el ofrecimiento del material online colisiona con la lucha que lxs propios artistas mantienen desde hace años con las plataformas. Así lo advirtió la SAGAI: “Hoy vemos que mientras se suben a YouTube 400 horas de video por minuto, muchos de ellos nos incluyen como artistas, pero nuestras regalías siguen sin cobrarse en las plataformas web” (Mail a sus afiliados, 8 de julio).

Otra de las iniciativas de lxs artistas consistió en la organización de la asistencia y de la provisión de alimentos entre lxs miembros más desfavorecidxs del colectivo. El reconocimiento de las dificultades que tienen lxs artistas para afrontar las necesidades básicas produjo un gran impacto en la sociedad. Esto va en contra del imaginario instalado respecto de su vida, sobre todo la de aquellxs que cuentan con notoriedad pública. Es lo que sucedió con un tweet publicado por la actriz Inés Estévez el 12 de abril, a menos de un mes del ASPO: “Che, estoy por caer en la indigencia –posta, no es eufemismo- y un amigo que vive en España quiere prestarme algo de dinero. Pero no puede transferir porque los sistemas son incompatibles. ¿Qué onda? ¿Alguien sabe cómo hacer?” Si bien la actriz recibió muestras de solidaridad, esto fue muy comentado en los medios de comunicación, instalándose un debate respecto de la real situación económica de una figura tan famosa y suscitando algunas agresiones de usuarios de la red social.

Rápidamente, entidades sindicales y sociedades de gestión, como la AAA y la SAGAI, comenzaron a repartir bolsones de comida entre sus afiliados. Se organizaron también iniciativas como

²⁴Varano calcula que un músico debería tener 59.419 reproducciones por mes para alcanzar el SMVM.

²⁵ Ver Berstein, 2020 y Cruz, 2020a. Ambos consignan que en el caso de Timbre4 las visitas pasaron de 139.000 en marzo a 12.000 en julio, de las cuáles sólo el 2,5% hizo algún aporte en la gorra virtual.

Artistas Solidarios, que gestiona la distribución a 500 compañerxs, de alimentos adquiridos mediante donaciones y aportes gubernamentales (OUBA, 2020; Yaccar, 2020c). Todas estas acciones requieren de datos previos para poder implementarse, con los que agrupamientos que ya poseen una estructura, como la SAGAI o ARGENTORES, cuentan más fácilmente:

“Realizamos una encuesta ante la pandemia para conocer las necesidades y el estado de situación de nuestros socios y poder generar una red solidaria lo más efectiva posible. Nos dio muy buenos resultados que incluso nos brindaron un panorama que va mucho más allá de la irrupción del Covid-19 (...) Cerca de 300 asociados reciben alimentos y algunos no los aceptaron por contar con otra red de contención mostrando una honestidad y una dignidad enormes. Pero si esto prosigue probablemente sean más los que necesiten asistencia” (María Fiorentino, Actriz y Prosecretaria de la SAGAI, en OUBA, 2020).

“En el marco de esta crisis ARGENTORES logró brindar igualmente subsidios y adelantos a cuenta por derechos de autor, porque hay gente que está en pésima situación. Algo que no muchos conocen es nuestra muy importante tarea mutual, por la cual le otorgamos pensiones superiores a la mínima al menos a 900 afiliados según un sistema que mide años de permanencia y puntajes” (Roberto Perinelli, Vocal de ARGENTORES, en OUBA, 2020).

Por su parte, el titiritero Sergio Rower, Presidente de la Unión Internacional de la Marioneta (Unima), propuso implementar AlimentARTE, una tarjeta alimentaria para artistas. La misma se diferenciaría de la tarjeta Alimentar (implementada por el Gobierno del Frente de Todos al asumir en diciembre de 2019), en la contraprestación que los artistas podrían dar, dado que “tiene que ver con destacar que nosotros somos trabajadores, no bohemios como a veces se piensa” (en Yaccar, 2020d). Como apoyo a su propuesta, consigna un relevamiento propio de 1100 titiriteros en todo el país, de los que 300 manifestaron no haber accedido a las medidas estatales por no contar con los requisitos, mientras que el 30% afirmó no poseer ingresos para comprar alimentos.

Además de estas acciones de emergencia, la pandemia suscitó un fenómeno significativo: surgieron o se consolidaron nuevos agrupamientos que han desagregado las diversas ocupaciones y oficios que previamente se adscribían en función del circuito de desempeño. Por consiguiente, se registró una fuerte construcción de identidad en sectores donde antes no la había, y una comunicación explícita de las especificidades de las diversas tareas. De esa masa indiferenciada de trabajadorxs que constituía el circuito alternativo, podemos reconocer ahora, a directorxs, productorxs, agentes de prensa, dueñxs de sala, docentes, etc. Y una de las primeras tareas a las que se avocaron fue a la de conocer cuántxs los constituían, por lo que durante el ASPO se llevaron a cabo numerosas encuestas y sondeos, con diverso grado de precisión y sistematicidad.

La Asociación de Profesionales de la Dirección Escénica Argentina (APDEA) fue formada en 2018 con el objetivo de promover una ley para que la puesta en escena se convierta en objeto de derecho. El 12 de marzo lanzaron un “Censo de obras teatrales en emergencia” vía web, del cual publicaron cortes al 13 de abril y al 12 de junio, consignando que desde el inicio del ASPO fueron suspendidas 809 obras en el país, de las que el 96% corresponden al circuito alternativo, 66% de las cuáles no poseían subsidio alguno, afectando a 5420 artistas. De estos números, el 70% corresponde a la CABA, lo cual demuestra el carácter centralizado de la producción teatral argentina. Estos resultados fueron enviados al Gobierno de la Ciudad y al Ministerio de Cultura de la Nación, junto con una propuesta de apoyo para el sector, que consiste en la creación de una ayuda solidaria excepcional para los elencos afectados con un monto calculado sobre las funciones suspendidas, un porcentaje estimado de ocupación de sala y un valor de entradas acordado (Comunicado APDEA, 2020a, 25 de abril).

La Asociación Profesional de Productores Ejecutivos de las Artes Escénicas (APPEAE) se constituyó en 2016, pero recién en septiembre de 2019 los diez miembros fundadores realizaron una convocatoria abierta para asociarse. Actualmente cuentan con 54 integrantes y lanzaron una encuesta durante el ASPO.

La Asociación de Diseñadores Escénicos de Argentina (ADEA) se conformó en 2017 y nuclea a diseñadorxs de escenografía, vestuario, iluminación y video escénico de todo el país. Durante el ASPO

realizaron un sondeo interno y crearon el “Botón Solidario” que permite donar dinero para la asistencia a sus miembros.

La Asociación Argentina de Agentes de Prensa del Arte y la Cultura, luego de tres años de reuniones previas, fue finalmente concretada a 20 días de iniciado el ASPO. Nuclea a más de 200 trabajadorxs que se encargan de vincular a lxs artistas con los medios de comunicación, la mayoría de lxs cuales son monotributistas o se desempeñan de manera informal (Peralta, 2020). Su objetivo de máxima es lograr un estatuto que profesionalice la actividad y estipule un tarifario. En tiempos de pandemia, “la asociación enaltece lo que hacemos porque nos pone en el mapa por fuera del ambiente en el que nos movemos” (Debora Filc, en Peralta, 2020).

También los cantantes líricos realizaron declaraciones públicas:

“Somos un grupo pequeño que abastece un mercado también pequeño. Por la naturaleza de nuestro trabajo es posible que haya quienes tengan una idea glamorosa de nuestras vidas, sin embargo, somos trabajadores como tantos otros de nuestro país. (...) vivimos de los contratos que eventualmente van surgiendo (...) la continuidad de nuestra existencia se apoya en la posibilidad, o no, de trabajar con cierta regularidad (...) las características de nuestra profesión y nuestros ingresos tan irregulares conllevan que no haya ningún gremio o sindicato que nos cobije, de modo que cualquier situación de emergencia nos encuentra sin protección colectiva” (Cantantes Líricos de la Argentina, 2020).

La situación de la danza es sumamente particular, dado que no posee ni ley, ni Instituto, ni sindicato específicos, objetivos por los que el Movimiento Federal de Danza lucha desde 2010.²⁶ Durante el ASPO, el colectivo emprendió un Registro Nacional de Trabajadores de la Danza a través de su sitio web y obtuvieron algunos logros: “Que desde comienzos de marzo, la danza haya adquirido <<la categoría de 'sector'>> dentro de la Dirección Nacional de Industrias Culturales, área con la que mantuvieron conversaciones en estos días. <<Es un avance impresionante. La danza no está siquiera en el Sistema de Información Cultural de la Argentina (SInCA)>>, añade la coreógrafa y directora Mariela Ruggeri” (Yaccar, 2020a).

Por su parte, la Asamblea Federal del Tango impulsó un censo, mantuvo reuniones con el Ministerio de Cultura de la Nación y esperan tener encuentros también con autoridades porteñas:

“Se habla del tango como bandera argentina, pero no hay apoyo en teatros oficiales ni un ballet de tango. Básicamente buscamos que nos visibilicen en espacios como el Mercado de Industrias Culturales (MICA) y el SInCA, que sepan el valor que generamos a nivel económico y nos empiecen a respetar como trabajadores (...) Yo todo el tiempo me estoy moviendo en trabajos diferentes: acompañar turistas a milongas, dar clases en institutos privados, hacer shows en teatros. Es mucha la variedad, pero todos los trabajos están parados” (Leonardo Barri, integrante de la Asamblea, en Yaccar, 2020^a).

Cabe destacar que la mayoría de lxs trabajadorxs de este sector se dedica al turismo (actividad paralizada por la pandemia) y es monotributista o se desempeña de manera informal, por lo que no fueron alcanzados por el IFE.

Las dificultades para lxs bailarinxs también abarcan la docencia: “A lo largo y a lo ancho del país, los creadores del arte del movimiento padecen no solamente la parálisis de funciones. Más grave aún, porque la mayoría vive de la formación, es el cierre de estudios, academias y escuelas.” (Yaccar, 2020a). No obstante, puede inferirse que la codificación técnica y metodológica de las artes del movimiento hace más accesible la implementación de las clases virtuales que en el caso de la actuación.

²⁶ El Proyecto de Ley Nacional de Danza fue presentado en 2012, 2014, 2016, 2017 y 2018, perdiendo estado parlamentario en las cinco oportunidades. Durante la redacción de este artículo fue presentado por sexta vez. Además, se halla en trámite la inscripción gremial de la Asociación de Trabajadores de la Danza en el Ministerio de Trabajo.

Como consignamos previamente, la mayor parte de lxs artistas del circuito teatral alternativo, el más numeroso de la CABA, no obtiene ingresos por su desempeño actoral sino por el dictado de clases. Previamente al ASPO, su adscripción identitaria era la de actores y actrices, aunque por su carácter de miembros de SAT y la ausencia de relaciones de dependencia en el circuito alternativo, la representación sindical a la que podían acceder era prácticamente nula. Por consiguiente, la circunscripción identitaria más interesante que se produjo con motivo de la pandemia fue el surgimiento de PIT (Profesores Independientes de Teatro de CABA). La agrupación se conformó el 1° de abril y un mes después publicó un manifiesto convocando adhesiones. En el mismo se afirmaba que “Nuestro Teatro ha sido abonado desde siempre por ese sistema de educación no formal donde la formación, la creación y el ejercicio de la práctica se nutrían mutuamente en un diálogo en el cual el límite entre aprendizaje y fuerza de trabajo se volvía difuso. Las obras han dado vida a las clases y las clases han dado vida a las obras. Es imposible pensar las unas sin las otras” (Manifiesto PIT, mayo 2020).

Se insiste en señalar el carácter independiente y cuentapropista de su actividad: la asociación con los espacios en los que dictan sus clases sería sólo aleatoria, por lo que no se percibe la importancia que este vínculo económico posee para ambas partes.

El 22 de abril, PIT lanzó una encuesta online para relevar al sector. El 19 y 27 de mayo mantuvieron sendas reuniones con Lucrecia Cardoso (Secretaria de Desarrollo e Industrias Culturales del Ministerio de Cultura de la Nación) y con Enrique Avogadro (Ministro de Cultura de la CABA). Finalmente, el 30 de mayo accedieron a una reunión con autoridades del INT. Como consecuencia, el 1° de junio lanzan una nueva encuesta, con el objeto de reunir información “más fidedigna” para aportar al diálogo con las autoridades. La encuesta divide la actividad docente en tres especialidades: actuación, dramaturgia y dirección. Sondea la cantidad de alumnos que se tenían antes del ASPO, el porcentaje del ingreso mensual por el trabajo docente, las particularidades del espacio en el que se dictaban clases y la situación impositiva, entre otros aspectos. El resultado arrojó las cifras de 800 profesores y 25.000 alumnos en la Ciudad.

Otra de las acciones que están llevando adelante consiste en brindar capacitación para que sus adherentes puedan implementar el dictado de clases online, para lo cual exigen que el gobierno de la CABA contribuya con equipamiento y provisión de servicio de conectividad. De todos modos, la actuación es una actividad que raramente puede adaptarse al entorno virtual, y aquellos profesores que lograron hacerlo aseguraron en la encuesta que mantuvieron sólo el 50% de sus alumnos, quienes pagan el 50% de la totalidad de la cuota.

Por otra parte, PIT elaboró un protocolo para la reapertura de la actividad en conjunto con la Superintendencia de Riesgos del Trabajo. Los aspectos fundamentales del mismo se relacionan con las medidas de distanciamiento e higiene de los espacios y las personas, y las formas de acceso de docentes y alumnxs, teniendo en cuenta horarios y concentración en los medios de transporte público. Una de las propuestas más audaces consiste en *colectivizar* al alumnado, redistribuyéndolo entre lxs docentes según la zona. En una primera mirada esto sería difícilmente practicable, debido a que lxs alumnxs suelen elegir los cursos y talleres en función del docente y de la metodología de actuación impartida por el/la mismx.

Otro punto polémico es el encuadramiento esgrimido por el colectivo, que busca ser reconocido como parte del área de salud y no de educación, en el afán de retornar antes a la actividad: “Nos respondieron que íbamos a volver a trabajar cuando volvieran a hacerlo los docentes en las escuelas, pero no es lo mismo. Nosotros no estamos amparados por ningún estatuto docente (...) nuestros espacios de enseñanza son también espacios de contención psico-social” (Nano Zyssholtz, PIT, en López Ocón, 2020). Esta afirmación ostenta algunas particularidades. En primer lugar, no existe ningún sondeo que indique el motivo por el que lxs alumnxs porteños asisten a clases de actuación (ni siquiera se conoce su número exacto, más allá de la propia encuesta de PIT). Por otra parte, no podría afirmarse que lxs docentes de actuación estén en condiciones de cumplimentar los requerimientos exigidos a los profesionales de la salud mental. Por último, puede vislumbrarse en el planteo cierta confusión entre esencialidad y especificidad: mientras que la presencialidad constituye un rasgo específico del teatro a la que no puede renunciarse, esto no es motivo suficiente para que sea

encuadrado como una actividad esencial que por ello deba retomarse de manera anticipada, aun reconociendo las enormes pérdidas económicas y laborales que esto acarrea.

Sin dudas, entre todos los sondeos realizados durante la pandemia, el más relevante fue la Encuesta Nacional de Cultura organizada por el SInCA (Sistema de Información Cultural de la Argentina, del Ministerio de Cultura de la Nación), que este año, por primera vez, estuvo dedicada al trabajo artístico. Se trató de una encuesta vía web autoadministrada y voluntaria, dirigida a aquellos “cuya actividad esté vinculada al campo cultural”, y lanzada en abril mediante los canales ministeriales de difusión, aunque luego continuó abierta (SInCA, 2020). Según el primer corte publicado en junio, correspondiente al período del 6 al 27 de abril, se obtuvieron 15.260 respuestas, organizadas en dos bloques: 13.019 personas y 2241 espacios de todo el país. Es necesario consignar que la encuesta no posee marco muestral y no existen sondeos previos, por lo que no pueden extraerse datos concluyentes de la misma. En efecto, no existen indicadores previos respecto de cuántas personas conforman el universo de lxs artistas en general y de las artes del espectáculo en particular. Esta información no puede obtenerse a través de aquellos egresados de carreras oficiales (el vínculo entre desempeño y grado de cualificación es irrelevante en las artes)²⁷ y, además, la valoración social que históricamente poseen lxs artistas como sujetos ajenos a los aspectos materiales, que repercute en la gratuidad crónica de su trabajo y en la compleja adscripción identitaria de lxs mismxs, vuelven ineficaz la apelación voluntaria a completar la encuesta a quienes se autoperciban como trabajadorxs de las artes. De hecho, ya hemos analizado cómo esto repercutió en el agrupamiento de los actores y actrices como docentes, pero no como artistas.

Realizadas estas salvedades, cabe señalar que el mayor porcentaje de las respuestas obtenidas corresponden a la CABA (36% en las personas, 34% en los espacios) y al circuito independiente (73% en el caso de las personas). Si bien el objetivo de la encuesta es indagar acerca del trabajo durante la pandemia, no hay un desglose por disciplina, actividad y región, que permita distinguir a docentes/artistas, de propietarixs de sala, por lo que capital y trabajo se encuentran indiferenciados. Estos aspectos resultan centrales para nuestro análisis, debido a que constituye un ejemplo de la problemática propia del circuito alternativo, de los proyectos artístico-culturales autogestionados y del imaginario precarizante y autoprecarizante que prevalece en el sector y que, desde hace décadas, irradia hacia los instrumentos legales y censales del propio Estado. Entre las personas, sólo el 20% de quienes se dedican a la docencia(4881 casos en todo el país, entre todas las disciplinas) afirmaron haber implementado la virtualidad, y de los mismos, sólo el 38% cobra (370 personas). Entre los espacios culturales (definición amplia, que incluye todo tipo de iniciativas, tanto alternativas como comunitarias), sólo el 33% tiene personería jurídica. Sus mayores ingresos son por venta de entradas, comida y bebida, alquiler para clases y subsidios estatales (en ese orden). El 52% tiene entre 6 y 25 empleados, y el 32%, entre 1 y 5, aunque la mitad afirma tener menos de 5 trabajadorxs registradxs, y en el 34% no se paga remuneración alguna.

Asimismo resulta elocuente la Encuesta sobre Públicos de Teatro, realizada por Alternativa Teatral²⁸ y Enfoque Consumos Culturales, y cuyos resultados también se publicaron en medio del ASPO (junio 2020). De los resultados obtenidos se desprende que el 40% del público tiene alguna relación con el quehacer teatral: el 50% afirma ser actor o actriz y el 31%, estudiante de teatro (siendo que ambas condiciones pueden superponerse). De este modo, lxs artistas no sólo sostienen el circuito mediante su trabajo no remunerado, sino también a través de la asistencia como alumnxs y como espectadorxs.

4. Reflexiones finales. ¿Qué nos reveló la pandemia?

Entre las dificultades que afrontó el mundo del trabajo durante la pandemia, la especificidad de la tarea de los lxs artistas ha quedado en el centro de la escena. La estacionalidad y el pluriempleo

²⁷ Aspecto señalado por Menger (2006) y Mauro (2018b)

²⁸ Como ya indicamos al inicio de este trabajo, la relevancia del sitio Alternativa Teatral durante sus veinte años de existencia en tanto sitio de confluencia de la información de salas, artistas y espectáculos, la convierten en la base de datos más completa del sector.

inherentes a lxs trabajadorxs que prestan un servicio en el que la contingencia del favor del público es un factor determinante, conllevan a que el empleo informal, la relación de dependencia no reconocida y la desigual distribución de los recursos generados en el marco de proyectos autogestivos, sean fenómenos de difícil discernimiento y mucho más dificultosa solución.

Estas particularidades impidieron que las medidas de contingencia implementadas por el Estado argentino llegaran a los actores, actrices, bailarinxs y músicxs en los mismos términos que al resto de lxs trabajadorxs. Más allá de su situación laboral e impositiva singular, el obstáculo inicial se presenta en la propia imposibilidad de determinar qué y quién es un/a artista, tal como lo hemos analizado en las denominaciones y requisitos que circulan en los diversos programas, ayudas y proyectos de ley. Por otra parte, la propia economía del sector es desconocida, lo que plantea algunos interrogantes singulares: ¿qué medidas de emergencia pueden implementarse para trabajadorxs que en condiciones normales no obtienen retribución alguna por su labor, como en el circuito de producción escénica alternativo? ¿Cómo puede explicarse la existencia misma de un circuito de producción y exhibición de bienes culturales en estos términos? ¿Por qué las acciones aparecen frente a la pandemia y no antes?

Una constante en las manifestaciones del sector artístico en estos meses fue el apoyo al ASPO, al tiempo que se reclamaron medidas paliativas. Asimismo, fue notoria la rapidez y efectividad desplegada en la organización del colectivo artístico, mediante la generación de agrupamientos por oficio, la producción de encuestas, la redacción de protocolos, la entrega de ayuda alimentaria, etc. Aunque muchos se constituyeron de hecho, por lo que no poseen validación formal o personería jurídica, estos agrupamientos rápidamente diseñaron su logo, abrieron perfiles en redes sociales y accedieron a la prensa escrita para comunicar sus demandas.

Sin embargo, esto vuelve aún más notoria la dificultad que ostentan para desentrañar las relaciones de producción presentes en el quehacer artístico, particularmente en el circuito alternativo, que es el mayoritario. En efecto, estxs trabajadorxs no consiguen articular una identidad laboral para esgrimir ante los agentes que poseen los medios de producción, ante los sindicatos del sector y ante el Estado. Este último, ha sido su interlocutor privilegiado y el único en el caso de lxs artistas autogestionados, quienes sólo atinan a solicitar asistencia para sí mismos y para que los espacios en los que realizan su labor de manera gratuita, no cierren. Que los actores y actrices del teatro alternativo no se hayan agrupado como tales sino como docentes, demuestra que la obtención de remuneración por su tarea artística no sólo es inexistente, sino que además ni siquiera se halla en su horizonte de expectativas como objetivo programático. El Estado, por su parte, no cuenta con herramientas conceptuales ni con indicadores que le permitan conocer la economía del sector y encauzar así los instrumentos que posee o crear otros nuevos y específicos, por lo que se mantiene en los lineamientos impuestos desde hace décadas por los sectores que ocupan la centralidad del campo cultural, que no consideran al arte como trabajo.

Aun así, la aparición de nuevas identidades por oficio con motivo de la pandemia, allí donde antes sólo existía la pertenencia a una disciplina (el teatro o la danza) o un circuito (alternativo), es un hecho alentador. El encuentro, el intento por generar datos estadísticos y la discusión acerca de los problemas específicos de cada oficio pueden ser avances hacia la comprensión de cuáles son las relaciones capital-trabajo presentes en el sector. Interrogantes como cuáles son las condiciones de producción en la normalidad, cuál es el diálogo con el Estado, qué grado de conocimiento tienen organismos como el Ministerio de Cultura, el propio INT o incluso la ANSES respecto de estxs trabajadorxs, o hasta qué punto la problemática del trabajo artístico es un aspecto presente o inexistente en áreas tan extendidas como la gestión cultural o la economía de la cultura, son algunos de los que pueden presentarse. Por el momento, estas preguntas no van más allá de una intuición: [existe un] “enorme caudal de dinero que mueve el teatro – sobre todo el independiente - probablemente también sin contabilizar” (Comunicado APDEA, 2020B, 13 de abril).

En lo inmediato, cabe preguntarse qué hay más allá de la constitución de estos agrupamientos, teniendo en cuenta que la visibilidad que anhelan los mismos genera reconocimiento pero también obligaciones ante el Estado y al interior de la propia actividad, siendo una de las más dificultosas de asumir, la de repensar los lazos con los otros agentes presentes en el circuito, como las salas o los demás oficios.

En lo que respecta a la generación de encuestas, sin duda la del SInCA es la que se destaca. Por primera vez, el Estado muestra algún interés por acercarse a la enorme red de economía informal generada a partir del trabajo artístico y docente autogestivo. Sin embargo, la ausencia de marco muestral, la reunión indiscriminada de trabajadorxs y dueñxs de espacios y, fundamentalmente, la confusa apelación a aquellxs que consideraban que su actividad se hallaba vinculaba al campo cultural, impiden la generación de la información necesaria para ahondar en la economía real del sector. El primer corte publicado aclara que “se excluyó a quienes respondieron la encuesta porque participan de actividades culturales como un pasatiempo (4% de las personas encuestadas).” Sin embargo, si una persona actúa como pasatiempo en una sola obra del circuito alternativo durante el año, esto implica que participó del pago del alquiler del espacio para ensayar, contribuyó con su labor, con fondos propios o con un subsidio (al que debió postularse y ser seleccionado) al pago del seguro de sala para realizar las funciones, y/o cedió el 30% de la recaudación, convocó público, contrató a un/a agente de prensa para que publicite la obra, abonó los honorarios de un/a técnicx de luces y quizá también de sonido, pagó indirectamente el servicio de ticketera de Alternativa Teatral (que lxs dueñxs de sala contratan sin consultar a las SAT), y además depositó el 6% de la recaudación a la AAA para la Obra Social y el 10% a ARGENTORES. Como vemos, estas personas generan y hacen circular recursos materiales vitales para los espacios y para los agentes vinculados al circuito alternativo, sin percibir dinero por su trabajo y aún si lo consideran un pasatiempo. Esto, junto con los resultados de la encuesta de públicos consignada, son indicios de que los artistxs son a la vez trabajadorxs y *clientes* del sistema.

Su desestimación de la encuesta se agrava si tenemos en cuenta que, probablemente, un porcentaje de personas que consideran su ejercicio de las artes como pasatiempo (y que por lo tanto no se autoperceben como trabajadorxs), que puede superar ese 4%, quizá se haya abstenido de responder, al no sentirse interpelado. De este modo, se apeló a una cuestión identitaria que es precisamente la base del problema.

Un mayor caudal de datos y más fidedignos respecto de la cantidad de trabajadxs artísticos podría haberse obtenido de solicitarle a las salas y espacios el listado de obras ofrecidos en el último año, convocando a los integrantes de dichas SAT a completar la encuesta, independientemente de cómo se autopercebieran o de si obtuvieron dinero por su trabajo o no. Incluso se podría haber extendido a la nómina de quienes alquilaron el espacio para ensayar y para dar clases. Esto no sólo hubiera tenido un impacto estadístico (constituyendo un importante avance hacia la constitución del marco muestral inexistente), sino también simbólico, al vincular a las salas con lxs artistas y jerarquizar así la función que cumplen las primeras en el proceso productivo, en tanto son los agentes concretos de los que se tiene un conocimiento cierto (dado que las SAT son temporarias), a los cuales se orienta mayormente la política de fomento estatal y en los que confluyen todos los recursos humanos, materiales y simbólicos que intervienen en la producción artística alternativa. Por lo tanto, las salas y espacios son los principales agentes a partir de los cuales se puede conocer la economía del sector en pos generar estrategias de cara a una mayor generación de ingresos y/o una mejor distribución de los ya existentes.

Son numerosas las voces que en los últimos años han advertido que los espacios son la base del desarrollo de la industria cultural del espectáculo en vivo. Como ya planteamos, movilizan recursos económicos, no sólo por sí mismos, sino por otras industrias que funcionan a su alrededor, como la gastronómica. Además de actores y actrices, circulan por allí otrxs trabajadorxs, como “productorxs, managers, taquillerxs, recepcionistas, sonidistas, iluminadorxs, VJs, asistentes de escenario, escenógrafxs, personal de seguridad, vestuaristas, maquilladorxs, mozx, personal de limpieza” (Rimoldi, 2020). Sin embargo, de todxs ellxs, lxs artistas que conforman las SAT son lxs únicos que no obtienen ingresos por su labor.

El reclamo por la insostenibilidad de los espacios debida al cierre, aun con los subsidios recibidos, da cuenta de que los ingresos por boletaría y/o alquiler para ensayos y clases, son una parte constitutiva de la economía de los mismos. La transmisión de obras vía *streaming* puso en claro los vínculos establecidos entre las SAT, los espacios y las plataformas de venta de tickets que operativizaron la gorra virtual. Más allá del éxito económico relativo de estas iniciativas, la espacialidad (real o virtual) se evidenció como ámbito intermediario entre los enunciados artísticos producidos por lxs cooperativistas (por cuya cuenta corrió también el registro audiovisual, en muchos

casos) y el público. Cabe destacar que el 12 de julio, en pleno ASPO, Alternativa Teatral anunció su retirada, en lo que horas después catalogó como una “performance artístico-tecnológica” para promocionar el relanzamiento del sitio, que nuclea toda la información del circuito y la venta de tickets.

En definitiva, los esfuerzos, aún inarticulados, llevados adelante durante la pandemia, dejan al descubierto que el trabajo artístico es un campo prolífico que necesita datos cuantitativos y herramientas conceptuales que propicien un conocimiento cualitativo del fenómeno, con el fin de poder operar sobre el mismo en situaciones de emergencia como la actual, pero también en la normalidad. Si ya se posee una certeza indiscutida respecto de la existencia de una economía alrededor del trabajo artístico autogestionado, queda por indagar cuáles son sus leyes y cuáles sus condiciones de producción, cuál es la relación capital-trabajo y qué agentes ocupan esos lugares, y cuáles son las obligaciones de los espacios, además de sus derechos. Y aún más, ¿puede existir la industria del espectáculo sin artistas? ¿Qué sucedería con el circuito alternativo si lxs artistas se negaran a trabajar de manera gratuita? ¿Por qué no lo hacen?

Investigaciones como la que llevamos adelante tienen en esto su objetivo principal. Consideramos que el ideal de vivir dignamente del trabajo artístico es posible, siempre y cuando esto no implique sólo exigirle recursos al Estado, sino también asumir el compromiso de determinar quién genera la plusvalía en el sector y quién se la apropia (aunque se trate de compañerxs y amigxs), y de luchar con las armas más nobles y justas en pos de una redistribución equitativa de los ingresos, aunque éstos sean magros. Como lo hacen (o alguna vez lo hicieron) todxs lxs trabajadorxs del mundo.

5. Bibliografía

- Berstein, Brenda (2020). “Artes escénicas en tiempos de pandemia: tres oportunidades para repensar más allá de la crisis”. En: *RGC ediciones*.
- Mauro, Karina (2020). “Trabajo artístico en Buenos Aires, Argentina. Cartografía de la precariedad laboral de los actores y actrices”. En: Palermo, H. y M.L. Capogrossi (comps.). *Tratado Latinoamericano de Antropología del Trabajo*. Buenos Aires: CLACSO / CEIL-CONICET / CIECS-CONICET y UNC.
- (2018a). “Cooperativismo y condiciones laborales de los actores en el teatro porteño”. En: *Revista Pilquen. Sección Ciencias Sociales*, Vol. 21, N° 5, pp. 38-48.
- (2018b). “Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico”. En: *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, N° 27, pp. 114-143.
- (2018c). “La precariedad laboral en los trabajadores del espectáculo en Buenos Aires”. En: Julián Vejar, D. (ed.), *Precariedades del trabajo en América Latina*. Santiago de Chile: Universidad Católica de Temuco Ediciones / RIL Editores.
- (Coord.) (2020a). Dossier “Trabajo y Artes”. En: *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo* N° 8.
- (Coord.) (2020b). Dossier “Condiciones laborales en las Artes y la Cultura”. En: *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, N° 31, pp. 109-185.
- (Coord.) (2018). Dossier “Condiciones laborales de los trabajadores del espectáculo en Buenos Aires (1902 – 1955)”. *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, N° 27, pp. 108-258.
- Menger, Pierre-Michel (2006). “Artistic Labor Markets: Contingent Work, Excess Supply and Occupational Risk Management”. En: Ginsburgh, V. y D. Throsby (eds.). *Handbook of the Economics of Art and Culture*. North Holland: Elsevier B.V., pp. 762-811.
- Palacios, Cristian (2020). “El estado de sitio. Las artes escénicas y el covid-19”. En: *RGC Ediciones*.
- Rimoldi, Emiliano (2020). “La Cultura en Cuarentena”. En: *Question/Cuestión*, Vol.1, N° mayo, pp. 1-9.
- Varano, Juan Ignacio (2020). “Estrategias y desafíos de la industria musical en tiempos de pandemia y virtualidad”. En: *Question/Cuestión*, Vol.1, N° mayo, pp. 1-14.

6. Documentos

- Alternativa Teatral y Enfoque Consumos Culturales (2020). *Públicos de teatro. Perfiles y hábitos entre los espectadores de teatro independiente en la CABA*, junio.
- APDEA (2020a). *APDEA acciona ante la emergencia. Presenta propuesta para los trabajadores de las artes escénicas*, 25/4/2020.
- (2020b). *Censo. Obras teatrales en emergencia*, Informes parciales, 13/4y 12/6.
- ARTEI (2020). Comunicados 18/6/20 y 6/7/20.
- Cantantes Líricos de la Argentina (2020). “Cantantes líricos hacen pública su difícil situación”, *La Izquierda Diario*, 15/5/20.
- Cruz, Alejandro (2020a). “Streaming teatral en tiempos de pandemia: ¿del boom al agotamiento?”, *La Nación*, 15/7/20.
- (2020b). “Coronavirus: cierran salas alternativas porteñas”, *La Nación*, 18/6/20.
- Del Plá, Romina (2020). *Proyecto de Ley de Emergencia Cultural*.
- ESCENA (2020). Comunicado 18/6/20.
- Frente de Todos (2020). *Proyecto de Ley de Emergencia Económica en el Sector Cultural(CABA)*.
- López Ocón, Mónica (2020). “Docentes de teatro: sin ingresos y en emergencia, piden ser reconocidos como trabajadores de la cultura”, *Tiempo Argentino*, 25/6/20.
- Matzen, Lorena (2020). *Proyecto de Ley Emergencia Cultural*.
- Ministerio de Cultura de la Nación (2020). *Programas e incentivos de asistencia a los sectores culturales en el marco del COVID19*.
- OUBA (2020). *Cultura en tiempos de pandemia*, Informe 13/6/20.
- Peralta, Nicolás (2020). “Los agentes de prensa de espectáculos culturales se declaran en emergencia”, *Tiempo Argentino*, 8/4/20.
- PIT (2020). *Informe de situación al 28/5/2020*.
- Programa de Derechos Culturales, Defensoría del Pueblo, CABA (2020). Informe *Trabajadores y organizaciones de la cultura independientes de la CABA. Normativa y acciones gubernamentales que atañen a trabajadores y organizaciones de la cultura independiente de la CABA en el marco de la pandemia de COVID-19*, abril.
- Respighi, Emanuel (2020a). “Cómo puede sobrevivir la ficción en la Argentina”, *Página12*, 31/5/20.
- (2020b). “¿Por qué los canales no reponen ficciones argentinas?”, *Página12*, 28/6/20.
- SInCA, Ministerio de Cultura de la Nación (2020). *Encuesta Nacional de Cultura. Caracterización de personas y organizaciones de la cultura en el contexto de covid-19*, junio.
- Yaccar, María (2020a). “La danza, entre las artes más vulnerables al coronavirus”, *Página12*, 9/4/20.
- (2020b). “Coronavirus: la crisis del teatro independiente”, *Página12*, 9/5/20.
- (2020c). “Artistas Solidarios: la iniciativa de Mosquito Sancineto para colaborar con los más desprotegidos del sector cultural”, *Página12*, 22/5/20.
- (2020d). “Por una tarjeta de apoyo alimentario para trabajadores de las artes escénicas”, *Página12*, 19/6/20.