

**Sobre “lo independiente” y “lo estatal”
en las artes escénicas platenses (2011-2021).
Demanda, tensión y participación**

Mariana del Mármol & Juliana Díaz
(Universidad Nacional de La Plata, Argentina)¹

Resumen: El objetivo de este artículo es describir y analizar las representaciones y miradas recíprocas entre los/as trabajadores/as de la actuación en teatro independiente de la ciudad de La Plata y las instituciones del Estado. Para abordar este objetivo, hemos analizado desde una perspectiva cualitativa, los orígenes del teatro independiente en Argentina, las representaciones sociales que actores y actrices independientes construyen acerca de su vínculo con el Estado y las visiones y políticas culturales que el Estado aplica sobre el sector, observando las continuidades y desplazamientos en estas relaciones a partir de la situación de emergencia que generó la pandemia del COVID 19. Encontramos que la relación entre los/as teatristas independientes y las entidades estatales se ve atravesada por distintas representaciones que los sujetos construyen sobre su actividad comprendida como trabajo y la carencia de políticas culturales que se adecúen a la realidad laboral de este sector, lo cual genera complejos vínculos de tensión, demanda y participación.

Palabras claves: Teatro independiente, Estado, Trabajo artístico, COVID-19, La Plata.

Abstract: The objective of this article is to describe and analyze the representations and reciprocal views between the workers of the independent theater performance of the city of La Plata and the State institutions. To address this objective, we have analyzed from a qualitative perspective, the origins of independent theater in Argentina, the social rep-

1. Mariana del Mármol: Doctora en Antropología por la Universidad de Buenos Aires y Licenciada en Antropología por la Universidad Nacional de La Plata. Fue becaria doctoral de la Universidad Nacional de La Plata y del CONICET, post-doctoral del CONICET y actualmente forma parte del Programa de Retención de Doctores de la UNLP. Ha indagado los procesos de formación, trabajo y autogestión en el circuito teatral independiente platense. En los últimos años se enfocó en la descripción de las condiciones laborales de los artistas del ese mismo circuito. Integra el Grupo de Estudio sobre Cuerpo (CICES-IdI-HCS-UNLP/CONICET) desde su creación en el año 2008 y el equipo de Estudios Interdisciplinarios sobre Trabajo y Arte (Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, FFyL, UBA) desde 2020. Es docente en ámbitos universitarios y terciarios desde 2008. Actualmente se desempeña como Jefa de Trabajos Prácticos en la Cátedra Etnografía I (Facultad de Ciencias Naturales y Museo) y como profesora de Metodología de la Investigación en Artes en el Profesorado en Danzas Folklóricas de la EDTA de La Plata (DGCyE, Buenos Aires). Ha coordinado libros y publicado capítulos en compilaciones y artículos en revistas científicas. Ha participado como organizadora, coordinadora, comentarista y expositora en eventos nacionales e internacionales.

Juliana Díaz: Licenciada y Profesora en Sociología (Universidad Nacional de La Plata). Doctoranda en Ciencias Sociales (Universidad Nacional de La Plata). Becaria doctoral en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Miembro del Laboratorio de Estudios en Sociología y Economía del Trabajo (LESET) del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdI-HCS, CONICET-UNLP). La Plata, Buenos Aires, Argentina.

representations that independent actors and actresses build about their link with the State, and the cultural visions and policies that the State applies to the sector, observing the continuities and displacements in these relationships from the emergency situation that generated the COVID 19 pandemic. We find that the relationship between independent theater performers and state entities is crossed by different representations that subjects build on their activity understood as work and the lack of cultural policies that are adapted to the labor reality of this sector, which generates complex links of tension, demand and participation.

Keywords: Independent theater, State, Artistic work, COVID-19, La Plata.

Recibido: 20 de abril. *Aceptado:* 8 de junio.

Introducción

La Plata, capital de la provincia de Buenos Aires, es una ciudad con una importante actividad artística y cultural, gran parte de la cual se produce en un sector que suele autodenominarse “independiente” o “autogestivo”² e históricamente se ha definido como alternativa a la producción artística oficial y comercial. Sin embargo, “lo independiente” siempre ha mantenido vínculos de participación y demanda respecto de las instituciones estatales ligadas al arte y la cultura.

Estos vínculos han llevado tanto a investigadores/as como a artistas de diversos contextos a problematizar la validez de la categoría “independiente” para el caso del teatro y de la producción artística en general, un cuestionamiento que también resuena en nuestra ciudad. Sin embargo, en una localidad en la que escasea una producción teatral impulsada directamente por el Estado y no existe un circuito comercial que albergue producciones locales, calificativos como “independiente” y “autogestivo” siguen resonando con fuerza y juegan un importante rol en las identificaciones de los/as artistas locales (del Mármol, Magri y Sáez, 2017). También estos calificativos han quedado plasmados en la conformación de organismos estatales con legislaciones que definen la actividad y regulan los modos de vinculación posibles respecto del Estado como es el caso del Consejo Provincial de Teatro Independiente y la ley en la que se enmarca su creación.

En este artículo buscamos describir y analizar las representaciones y miradas recíprocas entre estos dos sectores. Es decir, las representaciones de los/as actores y actrices

2. Si bien estos términos no son equivalentes, en el ámbito que es objeto de nuestro estudio ambos son utilizados para referir a un mismo modo de producción, que resulta mayoritario dentro de la ciudad. En el caso específico del teatro es frecuente que se utilice el término “independiente” mientras que para referir al ámbito de la producción artística y cultural local en el que el teatro se inserta y articula con otros sectores, suele utilizarse el término “autogestivo”. Es por eso que en este trabajo utilizaremos ambas denominaciones de modo análogo, siguiendo los usos “nativos” que se hacen de las mismas.

platenses que se identifican con el apelativo “independiente” respecto del Estado y las representaciones sobre el teatro (o la producción cultural) independiente presentes en las legislaciones y políticas culturales que refieren a este tipo de producción artístico-cultural. Nos interesa especialmente indagar las tensiones que surgen entre estas representaciones y la creciente preocupación de los/as artistas de dicho sector para que su tarea sea considerada como un trabajo.

Comprendemos a las representaciones sociales como construcciones simbólicas individuales y/o colectivas que permiten a los sujetos reflexionar sobre su propia situación y la de los demás y orientar el sentido de su acción (Vasilachis de Gialdino, 2000). Como señala Longo, dentro del conjunto de representaciones que intervienen en la construcción de identificaciones sociales, cobran especial relevancia aquellas que se vinculan al mundo del trabajo y permiten a los/as sujetos representarse a sí mismos/as como trabajadores/as y en particular, como trabajadores/as de un sector específico. Este tipo de representaciones son “objeto de luchas tanto colectivas entre grupos sociales, como individuales entre atribuciones y apropiaciones de clasificaciones por parte del sujeto” (Longo, 2004 5).

En este sentido, creemos que indagar las representaciones recíprocas entre el sector “independiente” y el Estado y las tensiones que emergen entre estas representaciones y las luchas de los/as artistas de este sector para lograr mejores condiciones laborales resultan centrales para comprender algunas de las dificultades y limitaciones de estas luchas.

Para abordar este objetivo, comenzaremos con una breve referencia histórica al surgimiento del teatro independiente en nuestro país y en el contexto local. Seguido a eso describiremos cuáles son las principales entidades y organismos estatales específicamente ligados al arte y la cultura con los que interactúan los y las teatristas platenses y las representaciones de estos/as teatristas sobre el rol del Estado en relación al arte y la cultura. A partir de esta primera mirada, observaremos que aunque la independencia respecto del Estado ha funcionado como un importante factor de demarcación desde los orígenes de este tipo de teatro hasta la actualidad, siempre existieron vinculaciones y demandas.

Dado que en los últimos años, la mayor parte de los reclamos de los/as teatristas platenses por habilitar mejores canales de vinculación y ampliar sus posibilidades de participación en espacios estatales ha venido de la mano de su preocupación por el carácter precario de su trabajo, en la segunda sección del artículo nos detendremos en los aportes de diferentes pensadores/as contemporáneos/as que definieron la precariedad y la incertidumbre como características definitorias del trabajo en el contexto del capitalismo en su fase actual y del trabajo artístico o creativo en particular. Observaremos que la va-

loración de la autonomía y la desconfianza por el tipo de coerciones que podría imponer la regulación estatal han contribuido a conformar una tendencia autoprecarizante en los modos de trabajo de los/as artistas y que sin embargo, la preocupación de este colectivo por el carácter precario de su actividad no se dirige tanto hacia revisar sus modos de producción como hacia un Estado que no reconoce ni apoya el circuito productivo que representan.

Los siguientes apartados nos dedicaremos entonces a relevar las principales políticas culturales que alcanzan a los/as teatristas del circuito independiente platense y los marcos regulatorios que dan marco a las instituciones estatales (de nivel nacional, provincial y municipal) que promueven dichas políticas, así como los cambios y las continuidades en este tipo de apoyos que se dieron a partir de la crisis generada por la pandemia. Atenderemos especialmente a las representaciones sobre el trabajo artístico independiente en las que se basan estas políticas y regulaciones y el modo en que las mismas entran en contradicción con la demanda de los/as teatristas para que su tarea sea reconocida en términos laborales.

Finalmente, pondremos el foco en la escala municipal y en el pedido de declaración de Emergencia Cultural por parte de los/as artistas. Tanto el contenido de este pedido como las características de su proceso de elaboración y difusión, nos permiten pensar cómo las vinculaciones entre “lo independiente” y “lo estatal” evidencian los complejos entramados de articulación, disputa y negociación que se establecen entre el campo político y el campo cultural.

Metodología

Hemos realizado este trabajo desde una perspectiva cualitativa atendiendo a distintas técnicas de investigación. Para presentar el panorama histórico sobre los vínculos entre el teatro independiente y el Estado recurrimos a un análisis documental de fuentes secundarias a partir de bibliografía sobre las vinculaciones entre los/as teatristas y el Estado desde la historia del teatro, tanto a nivel local como en relación al caso porteño.

Para la descripción de las entidades y organismos estatales específicamente ligados al arte y la cultura con los que interactúan los/as teatristas platenses y las representaciones sociales que estos/as artistas construyen sobre el rol del Estado nos basaremos en el trabajo de campo iniciado por una de las autoras en el año 2011 (del Mármol, 2016) y por la otra en 2018 (Díaz, 2018). Como parte de estas aproximaciones al campo realizamos observaciones con distinto nivel de participación y entrevistas en profundidad de manera presencial hasta 2019 y por medio de plataformas virtuales durante 2020. También utilizamos los resultados de una encuesta no probabilística realizada por una de

las autoras en el año 2015 en la que explícitamente se preguntó por la apreciación sobre el vínculo que el teatro independiente debería tener con el Estado. Se trató de un cuestionario distribuido individualmente mediante el envío por correo electrónico de un formulario de *Google* que permitía su autoadministración. Incluía preguntas semi-abiertas que brindaban opciones múltiples ofreciendo la posibilidad de agregar información adicional mediante una opción de respuesta abierta al final de la lista. Fue respondido por 60 personas (todos/as ellos/as participantes activos del campo teatral platense como actores, actrices, estudiantes, docentes, directores/as, gestores/as, investigadores/as, comunicadores/as, etc.) de entre 21 y 74 años de edad. Cabe destacar que como este cuestionario fue diseñado luego de un período de cuatro años de inmersión etnográfica en el campo, las opciones de respuestas ofrecidas fueron construidas en base a definiciones y apreciaciones enunciadas por los/as participantes del campo y relevadas en las instancias de observación participante y entrevistas.

Para identificar las representaciones sobre la producción teatral (y artística en general) independiente presentes en los organismos del Estado específicamente ligados al arte y la cultura nos hemos basado en el análisis de distintos documentos. Específicamente, indagando el texto de las leyes en las que se enmarca la creación de entidades como el Instituto Nacional del Teatro, el Fondo Nacional de las Artes y el Consejo Provincial de Teatro Independiente, sumada a otras como la Ley del Régimen Laboral y Previsional del Actor/Intérprete, así como los textos de difusión de políticas culturales implementadas por el Estado.

Por último, para relevar las características específicas que adquiere el reclamo de los/as teatristas locales hacia el Estado municipal complementaremos los datos construidos a partir de las instancias de observación y entrevista con el análisis del documento de un proyecto de ordenanza municipal confeccionado en el contexto de Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio y que buscó impulsar la declaración de la Emergencia Cultural en la ciudad.

Lo independiente y lo estatal en perspectiva histórica

Las particularidades del teatro independiente como modo de producción han sido indagadas por diversos/as autores/as de nuestro país (Marial, 1955; Ordaz, 1957; Bayardo, 1997; Pelletieri, 2006; Mauro, 2011; Dubatti, 2012; Perinelli, 2014; Fukelman, 2017), fundamentalmente a partir del caso porteño, tanto en perspectiva histórica como en clave actual, señalando la importancia de esta modalidad teatral en Argentina e incluso su expansión hacia otras regiones de latinoamérica (Dubatti, 2012). Estos/as investigadores/as caracterizan al teatro independiente haciendo énfasis ya sea en su

intención de oponerse al teatro comercial, como en la de liberarse de cualquier tipo de condicionamiento por parte del Estado.

Para la ciudad de La Plata, Gustavo Rádice y Natalia Di Sarli (2010) sostienen que durante las primeras décadas luego de su fundación, el campo teatral local aún no se había consolidado y se mantenía dependiente de la actividad teatral porteña. Recién en el período abarcado entre los años 1900-1930 comienza a gestarse, según estos/as investigadores/as, una actividad local con espacios y características propias. Dentro de las instituciones que emergen en este período destaca la conformación del grupo teatral Renovación, originalmente conformado por estudiantes universitarios/as en cuyas sucesivas búsquedas (marcadas en un principio por la aspiración hacia un teatro de arte y posteriormente por la aparición de una preocupación por los objetivos sociales y políticos del teatro) pueden encontrarse algunas de las características que caracterizan el conjunto de lo que hoy se define como “teatro independiente” en nuestra ciudad.

Como mencionamos anteriormente, la independencia por parte del Estado parece haber funcionado como uno de los principales diacríticos identitarios de las agrupaciones que, a lo largo de todo nuestro país, se encuadraban dentro de esta categoría. Como describe Osvaldo Pelletieri se trataba de

grupos que se autodenominaban independientes del Estado, de la Universidad, de todo. Contaban con ayudas de algunas formaciones políticas pero se caracterizaban por tener sus propias autoridades, su propia asamblea, su propio consejo directivo, su propio director; su propio administrador económico. Ellos hacían todas las tareas del teatro, desde limpiar un baño a montar Hamlet. En definitiva, se autoabastecían y eran fieles a la idea de que el teatro importante no se podía hacer bajo la protección del Estado, porque el Estado siempre pedía más y más, establecía un repertorio. (Entrevista a Osvaldo Pelletieri en Ciurans, 2004 88-89)

Se clamaba así, por una independencia que apuntaba, sobre todo al hecho de que el Estado no condicione ni los repertorios ni los modos de producción, sin embargo, en la práctica esta autonomía no era total. Como han relevado Rubens Bayardo y Karina Mauro en sus análisis del caso porteño, el icónico Teatro del Pueblo de Leonidas Barletta funcionó durante varios años en una sala estatal:

en 1937 el Concejo Deliberante cedió a los insistentes reclamos de Barletta, concediéndole el uso del recientemente expropiado Teatro Nuevo, por el prolongado plazo de veinticinco años. Si bien el mismo no llegó a cumplirse [dado que en 1943 el gobierno de facto de Pedro Pablo Ramírez ordenó el desalojo del Teatro del Pueblo, en parte por cuestiones ideológicas y en parte por el proyecto de instalar allí el Teatro Municipal, que se abrió en 1944], el otorgamiento de la sala por parte del Municipio no deja de ser significativo. (Mauro, 2018 209)

Este tipo de ambigüedades entre la desconfianza respecto de los condicionamientos que podrían imponer lo estatal y lo institucional y la demanda de apoyos y participa-

ción en este tipo de espacios pueden verse también en la dinámica del ámbito del teatro independiente platense en la última década.

Los/as teatristas independientes platenses establecen diversos tipos de vinculaciones con instituciones estatales tanto de gestión municipal, como provincial y nacional. Entre estas encontramos la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de La Plata, de la que dependen las Salas A y B del Pasaje Dardo Rocha y el Teatro Coliseo Podestá; las tres subsecretarías del Ministerio de Producción, Ciencia e Innovación Tecnológica de las que dependen la Comedia de la Provincia y su Sala Armando Discépolo, el Teatro Argentino y el Consejo Provincial de Teatro Independiente (CPTI); la Secretaría de Arte y Cultura de la Universidad Nacional de La Plata; el Instituto Nacional del Teatro (INT) y el Fondo Nacional de las Artes (FNA). En relación a la enseñanza, la Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires cuenta con una Dirección de Educación Artística de la que dependen cuatro escuelas de arte de nivel terciario (una de las cuales es la Escuela de Teatro a la que haremos referencia más adelante), dos Escuelas de Educación Estética para niños/as y el área de Educación Artística con incumbencia en todas las escuelas iniciales, primarias y secundarias de la provincia.

Los vínculos de los/as teatristas independientes platenses con estas instituciones son variados y complejos. Son pocos/as aquellos/as cuya vinculación laboral principal se da con el sector estatal y en estos casos, se trata de empleos ligados a la docencia, la labor técnica o la gestión ya que no existen en la ciudad elencos estables de actores o actrices. Por fuera de estos casos, los/as teatristas platenses suelen establecer, con estas instituciones, relaciones flexibles y esporádicas que consisten fundamentalmente en el acceso a contratos temporales, el pedido y eventual otorgamiento de subsidios (fundamentalmente los ofrecidos por el CPTI, el INT y el FNA) y la participación en concursos y festivales (organizados por la Comedia Municipal y la Comedia Provincial). En el caso de las salas oficiales, ninguna de ellas ofrece una programación permanente conformada por producciones locales. La oferta de estas salas incluye en muchos casos espectáculos producidos fuera de la ciudad. Cuando se presentan obras de origen local, puede tratarse de obras creadas con anterioridad en el circuito independiente (con lo cual solamente “se compran las funciones” pero no se paga ni el tiempo ni el trabajo de creación) o de producciones creadas en ese mismo espacio teatral a partir de una convocatoria eventual. En esos casos, se suelen ofrecer modos de trabajo por proyecto que pueden implicar contrataciones por períodos de tiempo acotados (generalmente unos dos meses) para la realización de nuevas producciones o incluso la puesta a disposición de espacios e infraestructura para el desarrollo de obras bajo el formato de residencias que no ofrecen ningún tipo de remuneración a los/as artistas participantes. Dado que estas salas dependen de diferentes entidades y que en cada una de ellas se proponen diferentes tipos

de proyectos, los arreglos no siempre son idénticos por lo que las formas de pago, los tiempos y los montos varían ampliamente de un caso a otro.³

Uno de los modos habituales de demarcación de los/as teatristas independientes respecto del ámbito estatal es la crítica y la desconfianza acerca de los modos de producción y las estéticas que prevalecen en el mismo. Hay quienes sostienen que “lo institucional no le hace bien al teatro” ya que las instituciones oficiales “condicionan” y “limitan” la producción artística. En este sentido, valoran ciertos modos de relación más flexibles, vigentes en algunos espacios o proyectos gestados en salas del Estado con el objetivo específico de albergar y estimular búsquedas más experimentales (han sido ejemplos de esto la TAE y el TACEC del Teatro Argentino o los Laboratorios de Investigación y Producción Escénica del Teatro Municipal Coliseo Podestá). Casos en los que los apoyos institucionales buscan facilitar la producción pero adaptándose a las maneras de trabajo propuestas por los/as artistas en lugar de imponer modos tradicionales o estandarizados. No obstante, cabe aclarar dos cuestiones en relación a este tipo de espacios y proyectos: la primera, es que si bien la valoración a la que se hace referencia estuvo presente en los comentarios de algunos/as teatristas platenses que tuvieron la posibilidad de trabajar en dichos espacios experimentales del Teatro Argentino, la generalidad de la comunidad teatral platense manifiesta tener un acceso muy restringido o incluso nulo a la participación en los mismos. De hecho, la demanda por una mayor participación en las salas teatrales de dependencia estatal ha sido históricamente una de las mayores causas de reclamo de los/as teatristas del sector independiente hacia el Estado provincial y municipal. Otros aspectos a resaltar respecto de las experiencias de artistas del sector autogestivo en estos espacios o proyectos, son que el carácter flexible de los modos de relación a los que se hace referencia, al mismo tiempo que es valorado porque permite una modalidad de trabajo similar a la habitual en el ámbito independiente, es criticado por dar lugar a una precarización de las relaciones laborales que no coincide con lo esperable en el ámbito estatal. Un reclamo que comenzó a tomar más fuerza en los últimos años, cuando las discusiones sobre el carácter precario del trabajo artístico se agudizaron dentro del campo.

Otro ámbito en el que se generan transacciones entre lo independiente y lo estatal es la Escuela de Teatro de La Plata, única institución que otorga títulos oficiales de Profesor/a de Teatro y Técnico/a en Actuación en la ciudad. Si bien se trata de una institución estatal, tanto sus docentes como sus estudiantes suelen sentirse parte del “teatro independiente”, participar del mismo y reivindicar sus modos de producción. De hecho, muchos/as estudiantes suelen afirmar que la Escuela los/as prepara para trabajar en el circuito independiente (Díaz, 2020).

3. En algunos casos, los pagos son realizados en efectivo y con anterioridad a la finalización de la obra, mientras que en otro, se paga por depósito bancario meses después de las funciones siendo habituales los casos en los que los retrasos en los pagos son tales que desatan largos reclamos por parte de los/as artistas.

Es frecuente que los/as estudiantes de la Escuela conformen grupos de investigación y creación en el ámbito independiente. La importancia de participar en este tipo de espacios forma parte del conjunto de valores que se transmiten de boca en boca dentro del campo. Así, estos/as estudiantes suelen hablar entre sí o con compañeros/as de otros ámbitos (por ejemplo, de talleres privados) acerca de la necesidad de transitar estos espacios. También es común que docentes de la Escuela alienten a sus alumnos/as para reunirse y formar grupos de entrenamiento y experimentación por fuera de esta institución, o que hablen públicamente acerca del valor de este tipo de experiencias. Esto ocurre porque muchos de los/as docentes de la Escuela de Teatro se reconocen a sí mismos/as como hacedores/as del teatro independiente y construyen identificaciones en relación a este sentido de pertenencia, de tal modo que explícitamente enseñan a sus alumnos/as prácticas y les transmiten valores que se encuentran en íntima relación con esta identificación.

De este modo, más allá del hecho de que gran parte de las identificaciones como independientes se construyan en función de su demarcación respecto de lo estatal, las relaciones entre estos ámbitos no son lineales, ya que entre ellos existen variados vínculos e intersecciones. En sintonía con este panorama, los resultados de un cuestionario realizado por una de las autoras en el año 2015 arrojaron que el 78% de los/as teatristas indagados/as consideran necesaria la existencia de algún tipo de relación de diálogo, apoyo y/o promoción del teatro independiente con el ámbito estatal. Sólo un entrevistado opinó que este tipo de teatro no debería tener ninguna relación con el Estado. El 21% restante manifiesta tener dudas al respecto y considera que si bien es necesario que el teatro independiente reciba cierto apoyo estatal tal vez no sea buena demasiada cercanía. Entre las respuestas introducidas por fuera de las opciones prediseñadas destacan las que indican que el Estado debe “intervenir sin coartar” y “garantizar el desarrollo de la actividad teatral independiente, fomentando su crecimiento y asegurando la independencia artística, ideológica y de formas de trabajo”, posibilitando “que el acceso a este bien cultural sea posible para todos los ciudadanos”.

De este modo, si bien “lo independiente” emerge como un modo de producción que tiene lugar por fuera del ámbito estatal, configurando gran parte de sus identificaciones en función de esta exterioridad, esto no implica que no se reconozca la necesidad de distintos tipos de vinculación del teatro independiente con el Estado. Por el contrario, el Estado es visto por la gran mayoría de los/as teatristas platenses como un actor fundamental a la hora de garantizar las condiciones para el crecimiento y desarrollo del teatro independiente, un rol que según la mayor parte de estos/as artistas es ocupado de manera deficiente y en torno a cuya necesidad se configuran diversos tipos de reclamos.

Muchas de estas demandas parten de comprender a los/as teatristas independientes como trabajadores/as de la cultura que tienen derecho a desarrollar su trabajo en mejores condiciones contractuales. Este modo de considerar el quehacer artístico, no ha sido homogéneo a lo largo de la historia, sino que ha venido tomando cuerpo en las últimas décadas. Así, aún cuando la valoración positiva de la “independencia”, la “libertad creativa” y la posibilidad de producir en ausencia de recursos materiales o apoyos institucionales sigue pesando fuerte en las identificaciones de los/as teatristas platenses, el reconocimiento de los aspectos más negativos de la flexibilidad que caracteriza al trabajo artístico aumentó notablemente y nociones como “precariedad”, “vulnerabilidad” e “incertidumbre” se volvieron cada vez más frecuentes a la hora de describir esta tarea.

Lo independiente y la precariedad

La precariedad y la incertidumbre han sido señaladas como características inherentes a los modos de trabajo impuestos por el capitalismo neoliberal y al trabajo artístico o creativo en particular. Robert Castel (2012) ubicó la crisis del petróleo del año 1973 como un momento bisagra en el pasaje de una sociedad industrial, basada en el modelo de producción fordista, hacia nuevas regulaciones y vínculos laborales que fomentan un aumento de las incertidumbres para los/as trabajadores/as. A partir de ese tránsito hacia la modernidad tardía y el capitalismo posindustrial, se imponen vínculos laborales más liberales, exentos de protecciones y regulaciones, que promueven el individualismo y el ascenso de las incertidumbres laborales. Por su parte, Isabel Lorey (2016) plantea que en el contexto del capitalismo neoliberal la precariedad ya no es una condición pasajera ni un estado marginal en el que caen quienes no pueden ser contenidos por el sistema, sino uno de los mecanismos claves del sistema para garantizar la gubernamentalidad. En palabras de Judith Butler, advierte que “la precariedad no es una condición pasajera o episódica, sino una nueva forma de regulación que caracteriza nuestra época histórica” (Lorey, 2016:13).

Ahora bien, si la precariedad y la incertidumbre emergen como condiciones que caracterizan los vínculos laborales y la vida en general en el capitalismo tardío, los trabajos artísticos o creativos parecen tener características que los hacen especialmente proclives a caer en ellas.

El sociólogo francés Pierre-Michel Menger (1999, 2006) analiza las particularidades del trabajo artístico y presenta la incertidumbre como una condición *sine qua non* de este tipo de actividad laboral. El autor señala la flexibilidad e inestabilidad laboral, la necesidad de empleos múltiples, la versatilidad de los roles y la diversificación de los vínculos laborales como características que, aunque con diferencias de intensidad y frecuencia en los distintos sectores (cine, literatura, artes visuales, música, teatro, danza) resultan

tendencias generales dentro del mercado laboral del arte. Caracteriza al artista como un *entrepreneur* que se enfrenta a una enorme competencia en un mercado en el que la oferta de artistas crece a un ritmo mucho mayor que la demanda.

Por su parte Lorey, además de abordar, en términos generales, el rol de la precariedad en la gobernabilidad neoliberal, (2006) dedica parte de su análisis al caso específico del trabajo cultural. Refiere al modo en que los/as productores/as culturales llevan a cabo una precarización “elegida para sí” contribuyendo a convertirse en el tipo de trabajadores/as flexibles que requieren las políticas neoliberales. Sitúa los inicios de esta “precarización elegida” en los movimientos de los años sesenta en los que los/as artistas buscaron diferenciarse de las condiciones de trabajo normales y de las coacciones que se asociaban a las mismas. Decidir en qué y con quiénes trabajar aunque esto implicara formas más precarias de vida y trabajo ya que consideraban que ésta era la vía para alcanzar una mayor libertad y autonomía. 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” (2006 11) 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.

También Castel (2012) se refirió a la valoración de la independencia y la autonomía que llevó a muchos/as jóvenes de los años ‘60 a rechazar el tipo de trabajo asalariado que habían ejercido sus padres como parte de un conjunto de resistencias a las instituciones y valores establecidos, en la búsqueda de un estilo de vida y una moral más liberales, que pregnaron rápidamente el mundo de la empresa y del *management*. Así, la crítica progresista a “las coerciones burocráticas y estatales” y a las “regulaciones colectivas y reglamentaciones puntillasas” (Castel, 2012 303) que caracterizaban a la sociedad salarial, se volvió un argumento central de los nuevos modos de trabajo requeridos por el capitalismo neoliberal.

En esta misma línea, Luc Bolstanski y Eve Chiapello (1999) resaltan 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 encontrarían en el núcleo del nuevo espíritu del capitalismo y señalaron al/a trabajador/a del arte como el modelo ideal para el tipo de trabajo flexible que requiere el capitalismo neoliberal. Retomando esta propuesta, la eslovena Bojana Kunst (2015) caracteriza al trabajo artístico como un trabajo “voluntario, precario, flexible y mal pagado [que] no distingue entre el tiempo libre y el tiempo laboral” (Kunst, 2015 158) y que sin embargo está rodeado de cierta “aura social” que lo pone en valor. Advierte el rol de las instituciones artísticas en estos procesos y señala que al fomentar este tipo de trabajo, funcionan como una parte activa y destacada del desplazamiento hacia los modos de trabajo flexi-

bles y precarios que requieren los modos de producción contemporáneos así como a “la construcción afectiva de la concepción precaria de la subjetividad” (Kunst, 2015 158). La autora retoma a Laurent Berlant (2011) quien observa que esta precariedad no es sólo económica sino estructural y por tanto resulta constitutiva del entorno afectivo en el que habitan los artistas que describe a partir del sentimiento de “frustración y libre disfrute simultáneos” (Kunst, 2015 158). Berlant se refiere a las clases intelectuales, señala que estas se caracterizan por

la insistencia en que están en el centro y no en los márgenes de lo social; por una retórica del cuidado del otros y por la nueva ecología social y exigen que el Estado garantice las condiciones básicas que permiten el éxito de su trabajo y movilidad (alimentación, vestido, alojamiento, empleo), sin que ninguno de ellos tenga que renunciar al modo de vida inestable, nómada y flexible por el que han peleado para sí mismos. (Berlant en Kunst, 2015 158)

La caracterización que realizan estos/as autores/as del trabajo artístico y sus vínculos con la inestabilidad, la incertidumbre y la precariedad se adecúa estrechamente a las características de la actividad teatral (y artística en el general) en la ciudad de La Plata. Incluso la demanda de apoyo y protección que se dirige al Estado se realiza en términos muy cercanos a los descriptos por la última de las autoras que hemos citado. Volveremos sobre este aspecto más adelante, al revisar las formas que adquirió la demanda de los/as artistas independientes hacia el Estado durante el período de ASPO declarado a partir de la pandemia.

Ahora bien, los/as teóricos/as que hemos retomado refieren a procesos acaecidos a partir del último tercio del siglo XX, especialmente a partir del tránsito hacia el capitalismo tardío o posindustrial. Sin embargo, la historización del proyecto teatral independiente en nuestro país da cuenta de que las condiciones sobre las que se fundan la incertidumbre y la precariedad que caracterizan la tarea de los/as artistas que se inscriben en este modelo productivo tienen raíces aún más profundas.

Los/as diferentes autores/as que han estudiado el caso del teatro independiente en Argentina tienden a caracterizarlo como un tipo de actividad que no contempla a su práctica como un recurso para ganar dinero. En palabras de María Fukelman, se trata de un modo de producción en el que “los artistas pagan su propio trabajo o se organizan para conseguir el dinero, ya que no son contratados por nadie que asuma los riesgos económicos del espectáculo” (Fukelman, 2017 302).

A partir de sus análisis de las condiciones laborales de los/as artistas del espectáculo porteño, Karina Mauro (2018) retoma los aportes de Isabell Lorey y plantea que el tipo de *subjetividad autoprecarizante* que describe esta autora se halla plenamente instalada y es hegemónica dentro del campo cultural porteño. Mauro vincula especialmente los orígenes de esta subjetividad con la tradición del Movimiento Teatral Independiente que, como hemos mencionado anteriormente, se inició en las primeras décadas del siglo

XX. Según la autora, el movimiento daba respuesta a una fuerte apelación del campo intelectual de la época, que instaba a los/as artistas a asumir un rol militante, distanciado de su identificación como trabajadores/as y, en consecuencia, de la lucha sindical. Se buscaba que cada actor o actriz se reconociera como un miembro más de un grupo de trabajo que, en su conjunto, debía sostener por completo la maquinaria de producción teatral sin esperar a cambio más que la satisfacción del cumplimiento de la misión social y política de alcanzar cultura al pueblo. Esto se basaba, durante los primeros tiempos del teatro independiente, en la negación tanto de la necesidad de formación como de la posibilidad de remuneración (Mauro, 2011). Si bien en las etapas posteriores del proyecto estas últimas cuestiones se flexibilizaron, el teatro independiente siguió teniendo como característica fundamental la escasez de recursos económicos, de modo que la imposibilidad de los artistas de sustentarse económicamente a partir de este tipo de trabajo, siguió siendo un aspecto distintivo del mismo. Así, según sostiene Mauro (2018) los ideales del teatro independiente consolidados durante las primeras etapas de este proyecto funcionaron como factor retardatario en el proceso de construcción de la identidad de los/as artistas escénicos/as como trabajadores/as.

Como hemos desarrollado en trabajos anteriores (del Mármol, 2020; del Mármol y Díaz, 2021) este tipo de *subjetividad autoprecarizante* puede reconocerse también en el campo del teatro y la producción cultural platense. La identificación de los/as teatrístas platenses como independientes y la valoración positiva de la autonomía estética y organizativa otorgada por esta posición (aquello a lo que se refieren los/as artistas cuando destacan la importancia de poder elegir con quiénes trabajar, qué tipo de proyectos desarrollar, en qué tiempos, y con qué parámetros vinculares y estéticos) coincide con el tipo de *precarización de sí* de la que habla Lorey así como con el rechazo a “las coerciones burocráticas” y “reglamentaciones puntillosas” que menciona Castel. Y el orgullo que expresan los/as artistas de producir aún en ausencia de apoyos económicos e institucionales contribuyendo a sostener y nutrir el circuito cultural de la ciudad resuena al mandato militante al que refiere Mauro.

Como expresamos en el apartado anterior, aunque la valoración positiva de la “independencia” y la “autonomía” sigue operando de manera significativa en las identificaciones de los/as teatrístas platenses, en los últimos años, la progresiva visibilización de las dimensiones laborales de las prácticas artísticas y la consecuente problematización del carácter incierto, flexible y precario del trabajo en el circuito de producción artística y cultural autogestivo ha alcanzado a sectores cada vez más numerosos dentro del campo artístico local. Sin embargo, esta mirada crítica no apunta tanto a los fundamentos del modo de producción independiente o autogestivo (su alto grado de informalidad y la valoración de las libertades que permite la falta de regulación). La mayor parte de la responsabilidad de la precariedad del trabajo en el ámbito independiente se localiza afuera, en un Estado que no reconoce el valor de la pro-

ducción cultural autogestiva de la ciudad, ni el crecimiento que ha tenido este circuito en los últimos veinte años y por lo tanto no ofrece apoyos suficientes.

La producción artística independiente desde la mirada del Estado: las políticas culturales

El vínculo entre las artes y el Estado como agente financiero y subsidiario ha sido trabajado históricamente a nivel general e internacional (Bauman, 2017) y a nivel nacional enfocando en el caso de actores y actrices (Mauro y Leonardi, 2014), como también contextualizado en la ciudad de La Plata (Di Sarli, 2014). De hecho, en la actualidad, hay cierto consenso teórico sobre la necesidad de una intervención y protección estatal que garantice la producción, circulación y el consumo de las obras de arte (Palma Martos y Aguado Quinteros, 2011; Wortman, 2009). Sin embargo, todavía existen grandes discusiones en torno a las evaluaciones de los impactos que tienen determinadas políticas culturales en latinoamérica, hoy en día. Por eso, mientras en la primera sección de este artículo abordamos los espacios institucionales en los que podemos tejer puentes entre el Estado y los/as artistas, ahora abordaremos las tensiones teóricas y prácticas que hemos encontrado entre la política y la cultura desde el caso de trabajadores/as de la actuación en La Plata. Particularmente, indagaremos las políticas culturales comprendidas como una acción orientada a cumplir determinados objetivos específicos en los ámbitos del arte y la cultura.

Para comprender el concepto de políticas culturales, varios/as autores/as han desarrollado investigaciones contextualizadas según los escenarios sociohistóricos que las atraviesan (Martín Zamorano, 2016; Carvalho, 1994; Bayardo García, 2008; Lacarrieu y Cerdeira, 2016). Entre ellos/as, encontramos que en los últimos tiempos se han desarrollado políticas culturales a nivel nacional e internacional que promovieron la democratización de la cultura (principalmente para generar mayor distribución en la producción y el consumo). Más allá de las fuertes críticas dirigidas a los resultados efectivos de dichas políticas (Ferreño, 2014), nos interesa diferenciar distintas orientaciones que encontramos entre los objetivos de estas políticas culturales: por un lado, vemos que un núcleo importante de ellas están concentradas en garantizar una democratización en el acceso a las producciones culturales. Esto es, que el consumo de las producciones culturales y artísticas no quede reducido a un sector ilustrado y de *elite*, sino que todos/as los/as ciudadanos/as tengan garantizado su derecho a acceder a bienes y producciones culturales. Por otro lado, existen otras políticas culturales enfocadas en el fomento y apoyo de la producción artística y cultural. Con estas últimas es que dialogan de manera más directa los actores y las actrices platenses del circuito que hemos estado describiendo.

Como mencionamos antes, los apoyos orientados a la promoción y el estímulo de la producción artística a los que acceden los/as teatristas del circuito autogestivo platense provienen, principalmente, de tres entidades: el FNA, el INT y el CPTI. Se trata de

becas, premios o subsidios, que pueden dirigirse a obras ya realizadas o en proceso de producción y a los que accede mediante concursos públicos. Es decir, que los/as creadores/as y participantes de esas obras deben ser evaluados/as para asegurar el mérito artístico que implica la recepción del subsidio y/o premio en cuestión.

Un rasgo importante a destacar sobre el tipo de apoyos que ofrecen estas entidades, es que el financiamiento que se brinda suele estar destinado exclusivamente a gastos relativos a la producción de las obras y son muy pocos los casos en los que parte del dinero puede destinarse a honorarios de los/as artistas participantes, siendo mayoritarios aquellos en los que esta posibilidad se excluye de modo explícito.

Así, estas políticas no garantizan necesariamente mejores condiciones laborales para los/as trabajadores/as, sino que funcionan como un soporte para sostener las producciones culturales en el espacio local, algo que resulta consistente con los objetivos que se explicitan en las legislaciones que avalan la creación de los entes que ofrecen dichos apoyos. Por ejemplo, la Ley 14.037, sancionada en el año 2009, define la actividad teatral independiente como un trabajo cultural esencial para el desarrollo de la Provincia de Buenos Aires y crea el Consejo Provincial de Teatro Independiente como órgano rector para su protección, promoción y apoyo. La ley indica también cuáles son los/as agentes que serán considerados/as como trabajadores/as de teatro. Sin embargo, establece que dado que la legislación refiere al teatro independiente, la actividad de actores, actrices, técnicos/as y demás personas que interactúen en el marco de esa labor, no constituirá relación de empleo público.

Esto resulta significativo a la hora de pensar la preocupación de los/as artistas locales sobre el carácter precario de su actividad laboral, ya que a la vez que se define a la práctica teatral como un trabajo y a sus realizadores/as como trabajadores/as, se excluye explícitamente la posibilidad de encuadrar su actividad en términos laborales.

Algo similar ocurre con la Ley 24.800 (más conocida como Ley del Teatro) en la que se encuadra la creación del Instituto Nacional de Teatro (INT) y el Decreto Ley 1.224/58 que avala la creación del Fondo Nacional de las Artes. Ambas entidades cuyos apoyos se orientan específicamente a la promoción y estímulo de la actividad teatral y artística en general, pero no contemplan el desempeño de estas actividades en términos laborales.

Frente a estas legislaciones, la Ley 27203/15 del Régimen Laboral y Previsional del Actor/Interprete (más conocida como Ley del Actor) promulgada en 2015 sí refiere específicamente a los/as actores y actrices como trabajadores/as. Sin embargo, lo cierto es que su adecuación a la realidad platense es muy limitada ya que supone un artista que trabaja en relación de dependencia y excluye explícitamente aquellos casos en los que interviene la concertación de modalidades contractuales asociativas, cooperativas y/o autónomas, es decir las formas de trabajo más frecuentes en nuestra ciudad. Esto llevó a que los/as actores y actrices platenses la juzguen como una ley sesgada, con una mirada

“muy porteña” sobre la actividad teatral, dado que refiere a la relación entre los/as trabajadores/as de la actuación y empleadores/as del ámbito privado (Díaz, 2018).

De este modo, si bien existe un conjunto de marcos institucionales y regulatorios por medio de los cuales se vehiculizan políticas de apoyo y promoción a la actividad teatral que se realiza en el ámbito independiente o autogestivo, no parece haber un consenso sobre la consideración de los/as artistas independientes como trabajadores/as. Y, recíprocamente, la única legislación que contempla a los/as actores y actrices en términos laborales, excluye explícitamente los modos de relación que suelen primar en el ámbito autogestivo.

En consonancia con las representaciones históricas sobre el teatro independiente que presentamos anteriormente, estas legislaciones parecieran considerar dicha actividad como un tipo de trabajo que no contempla a su práctica como un recurso para ganar dinero (Fukelman, 2017). De este modo, la imagen que se desprende de los sujetos que conforman este circuito parece ser la de artistas que si bien requieren de estímulos y apoyos económicos para la producción, cuentan con otros soportes para solventar su economía.

Esto último puede ser cierto para una porción del campo. No obstante, la creciente preocupación de los/as artistas por el carácter precario e inestable de su actividad, puso de manifiesto que para muchos/as de ellos/as, el trabajo que realizan en el ámbito de la producción artística o cultural representa su principal medio de vida. Algo que quedó crudamente expuesto cuando la medida de Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio dictada a partir de la pandemia del COVID 19 les impidió continuar con sus actividades de manera regular generando una preocupante crisis económica y un gran movimiento dentro del sector.

En los dos apartados que siguen analizaremos algunos de los procesos que se dieron durante dicho período, considerando tanto la implementación de políticas culturales específicamente orientadas a paliar la crisis de este sector, como el reclamo de los/as actores y actrices platenses para recibir mayores apoyos por parte del Estado. Atenderemos especialmente a la persistencia así como los desplazamientos respecto de las representaciones recíprocas entre lo independiente y el Estado que se ponen en juego en estos procesos.

Lo independiente en crisis: políticas culturales en pandemia y ¿nuevas? respuestas desde el Estado

Durante el año 2020, el advenimiento del virus Covid-19, catalogado por la Organización Mundial de la Salud (OMS) como Pandemia mundial, generó dificultades para el desarrollo de la actividad teatral, entre muchas otras. En Argentina, y especialmente en la región del Área Metropolitana de Buenos Aires dentro de la cual se incluye la ciudad de La Plata, la situación fue especialmente crítica ya que la medida de Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO) con la que se buscó paliar los efectos sanitarios de la pandemia se extendió durante un período de ocho meses, a lo largo de los cua-

les las actividades habituales de los/as artistas escénicos/as se vieron completamente interrumpidas generando una situación sumamente crítica que fue catalogada por los/as mismos/as artistas como de emergencia cultural. Es el caso de organizaciones, como por ejemplo, Profesorxs de Artes Escénicas Autogestivxs de La Plata, Berisso y Ensenada (PAEA), anunciaron que la situación económica y laboral devenida de la pandemia ponía en peligro la existencia misma del teatro independiente. En un comunicado que publicaron en mayo del 2020 afirmaban que “si el pulmón del teatro independiente de la ciudad dejara de funcionar, todxs nosotrxs [...] estaríamos en peligro de extinción. Si ese pulmón se apaga, nuestro teatro independiente muere. No permitamos que esto suceda. El teatro independiente no puede dejar de respirar”.

A lo largo de este período, las entidades encargadas de la promoción y protección de las artes escénicas que mencionamos en el apartado anterior respondieron con una serie de políticas focalizadas, especialmente destinadas a acompañar dicha situación de emergencia. El INT, implementó el Plan de Preservación Operativa de Elencos, Salas y Teatristas Argentinos (PODESTA), que contó con tres etapas. En la primera se ofreció ayuda a aquellos elencos y artistas que habían sido seleccionados/as recientemente en convocatorias de concursos y becas del Instituto, mientras que la segunda y la tercera abrieron concursos para la realización de proyectos virtuales. El FNA hizo público un beneficio llamado “Beca Sostener Cultura I y II” dirigida a artistas (no solo de teatro), cuya economía hubiera sido notoriamente afectada por el contexto crítico. Y el CPTI lanzó una convocatoria de subsidios en tres líneas: investigación, funcionamiento de salas y producción artística digital, destinadas especialmente para el contexto de emergencia sanitaria. Además de estos apoyos brindados por las entidades antes mencionadas, el Ministerio de Producción, Ciencia e Innovación Tecnológica de la Provincia de Buenos Aires lanzó el concurso “Mi vida en cuarentena”. Al mismo tiempo, ciertas dependencias de este último Ministerio en articulación con el de Desarrollo Social se ocupan de gestionar, recibir y repartir bolsones de alimentos. Una medida que también fue implementada por organizaciones autogestionadas de artistas, la Asociación Argentina de Actores (AAA) y el INT (para más detalles sobre las particularidades de cada una de estas políticas véase la Tabla 1).

Es necesario aclarar que en todo este período no hubo ninguna medida de intervención municipal para acompañar y proteger la actividad teatral (ni a los/as trabajadores/as). Por el contrario, hubo un reclamo sostenido hasta noviembre del 2020 por pagos que la municipalidad adeudaba de años previos. Incluso, la delegación de la AAA en La Plata, publicó el pasado 9 de febrero del 2021, un comunicado informando el balance negativo de políticas culturales llevadas a cabo por la Secretaría de Cultura en la ciudad de La Plata.⁴ En síntesis, pensamos que es importante contemplar la ausencia de intervención municipal durante este contexto, como también las distintas medidas implementadas por el Estado a

4. En: m.facebook.com/story.php?story_fbid=4249073238454998&id=630461476982877

nivel nacional y provincial. Por eso a continuación presentamos la siguiente tabla en la que sistematizamos políticas culturales orientadas a teatristas, entre otros/as artistas.

Tabla 1: Características que asumieron políticas culturales promovidas por instituciones estatales, a las que accedieron actores y actrices en La Plata en 2020.

Política cultural	Institución convocante	Sujetos receptores	Objetivo
Plan de preservación Operativa de Elencos, Salas y Teatristas Argentinos (PODESTA)	Instituto Nacional del Teatro (INT)	Artistas seleccionados entre agosto del 2018 y marzo del 2020 en convocatorias y becas del INT	Subsidio por producciones artísticas canceladas
Plan PODESTA II	INT	Artistas nacionales de teatro	Concurso por producción artística virtual
Plan PODESTA III	INT	Artistas de teatro residentes en Tierra del Fuego, Santa Cruz, Chubut, Río Negro, Neuquén, La Pampa	Concurso por producción artística virtual
Beca Sostener Cultura I y II	Fondo Nacional de las Artes (FNA)	Artistas en situación de vulnerabilidad económica (que no cobren IFE, ^a ATP ^b ni hayan sido becados/as o premiados/as por el FNA en el 2019)	Concurso por producción artística virtual
Subsidio de producción artística digital	Consejo Provincial de Teatro Independiente (CPTI)	Artistas de la Provincia de Buenos Aires	Concurso por producción artística virtual
Mi vida en cuarentena	Ministerio de Producción, Ciencia e Innovación Tecnológica del Gobierno de la Provincia de Buenos Aires	Artistas de la Provincia de Buenos Aires que hayan desarrollado actividades en un espacio cultural bonaerense durante los últimos doce meses	Concurso por producción artística virtual
Reparto de bolsones alimentarios	Asociación Argentina de Actores (AAA), Profesorxs de Artes Escénicas Autogestivxs (PAEA)	Artistas	Ayuda alimentaria frente al momento crítico

Fuente: elaboración propia.

a. Se trata del Ingreso Familiar de Emergencia, una ayuda económica (\$10.000 a cada beneficiario/a) de la Administración Nacional de la Seguridad Social (ANSES) frente a la nula o casi nula capacidad de recibir ingresos de los trabajadores informales y monotributistas, dada la emergencia sanitaria.

b. Se trata de la Asistencia de Emergencia al Trabajo, un programa dedicado a subsidiar salarios a empresas de todos los tamaños que se hayan visto afectadas críticamente por el contexto de Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO).

En la sistematización de políticas culturales que elaboramos encontramos distintos aspectos que nos resultan llamativos. En primer lugar, notamos que la gran mayoría de las políticas culturales implementadas por distintos organismos estatales han sido eventos de emergencia para subsidiar de manera única y excepcional a distintos/as artistas frente al contexto de crisis económica e incluso alimentaria que se estaba viviendo. En las convocatorias mencionadas, observamos que se resalta el contexto crítico que atraviesan los/as artistas frente a la imposibilidad de ejercer su trabajo como acostumbraban. Sin embargo, en estas mismas convocatorias se mantiene una lógica de concurso y premiación afín al criterio meritocrático con el que se asignaban los subsidios en el contexto pre-pandémico. De esta manera, no sólo se solicita que se presente una producción artística o la descripción de algún otro servicio a ofrecer (como puede ser la enseñanza de la práctica) para justificar el cobro de la beca y/o el subsidio, sino que además, se imponen criterios de selección en los que se entremezcla una lógica asistencialista (que plantea que se otorgarán las ayudas a los/as artistas en situaciones de mayor vulnerabilidad) con una lógica de premiación (que propone seleccionar las propuestas de mayor calidad artística).⁵

Además, observamos que algunas políticas culturales fueron excluyentes con gran parte del sector. Un claro ejemplo es el caso de la Beca Sostener Cultura I y II que, si bien convocaba a artistas en situación de vulnerabilidad económica, excluía a aquellos/as que habían ganado concursos previos, o a quienes cobraron el Ingreso Familiar de Emergencia (IFE) o parte de su sueldo por el Programa de Asistencia al Trabajo y la Producción (ATP)⁶ De este modo, por ejemplo, un docente con uno o dos cursos que recibiera parte de su sueldo por ATP, quedaba excluido sin alcanzar necesariamente un ingreso que sostenga su actividad artística.

También, nos gustaría resaltar que todas estas políticas públicas están orientadas a garantizar las condiciones materiales para que los/as artistas puedan efectivamente realizar su actividad más allá del contexto. Sin embargo, fueron prácticamente nulas las iniciativas orientadas a abordar la problemática laboral de estos artistas por medio de políticas que permitieran conocer sus ingresos, sus condiciones de seguridad social, contractuales de trabajo, entre otras.

Concordamos con Llinas (2020), en que la cantidad de artistas que solicitaron bolsones alimentarios durante el período de ASPO no es un dato menor. Por el contrario, puso en cuestión uno de los principales preconceptos dominantes acerca del perfil socio-económico de los/as trabajadores/as del arte y la cultura: que estos/as pertenecen, en su totalidad, a clases medias o altas y que por lo tanto, tienen un *background* económico

5. Las únicas convocatorias que no debieron concursarse en el 2020 fueron el plan PODESTA I (pero que solo admitía a quienes ya habían concursado previamente) y el reparto de bolsones de alimentos.

6. Ver notas al pie 4 y 5.

propio o familiar al que recurrir en caso de que sus ingresos sean insuficientes y reveló que esta idea no se corresponde con la situación actual de muchos/as artistas. Ante esta evidencia, se vuelve necesario continuar recabando datos acerca de quiénes son y cómo trabajan estos sujetos y avanzar en el diseño de políticas culturales orientadas a garantizar mejores condiciones laborales para los/as trabajadores/as de la cultura. Nos referimos a políticas que estén preocupadas por los/as trabajadores/as y no sólo por las producciones artísticas y el consumo de las mismas.

La necesidad por conocer cuántos y quiénes son los/as trabajadores/as de la actuación en La Plata fue uno de los reclamos que cobró protagonismo a partir de la situación de emergencia provocada a partir de la pandemia.⁷ Un ejemplo de esto fue el pedido realizado por actores y actrices a la AAA, donde solicitaban un padrón de afiliados/as y no afiliados/as para detectar casos de emergencia que no habían sido contemplados hasta aquel momento. El pedido, que no fue correspondido por el gremio, giraba en torno al nulo acceso de datos oficiales sobre la cantidad de actores y actrices que habitan en la región y las condiciones en que desempeñan su actividad. Un pedido análogo pero orientado hacia las autoridades de las áreas de Cultura de los gobiernos provincial y municipal, se expresó de manera informal, en muchas de las manifestaciones públicas (charlas, mesas de debate y distintas instancias de visibilización de su situación por medio de las redes sociales) que encabezaron los/as teatristas y otros/as artistas platenses del circuito autogestivo.

A nivel local, esta demanda por un relevamiento sistemático y exhaustivo de la cantidad de trabajadores/as que participan del sector cultural independiente fue de la mano de la denuncia por la falta de registro y reconocimiento del Estado municipal de la relevancia de este sector en la producción cultural de la ciudad. A continuación, vamos a indagar con mayor profundidad el vínculo entre los/as teatristas independientes y el estado municipal.

Entre lo independiente y lo estatal a nivel municipal: tensiones y demandas

A partir de muchas de las observaciones realizadas en estos últimos años, encontramos llamativo que los reclamos al Estado por parte de artistas de la ciudad, suelen estar orientados a la gestión municipal de turno. En este sentido, resulta relevante recuperar los aportes de Fernández (2021), en los que ha desarrollado un análisis sobre los

7. El Sistema de Información Cultural de la Argentina (SInCA) lanzó una encuesta entre el 6 y el 27 de abril del 2020 con el fin de conocer características de personas y organizaciones de la cultura en el contexto de pandemia mundial. En las precisiones metodológicas, se comenta que la encuesta no posee diseño muestral y, por lo tanto, no es representativo. Aun así, ha tenido el alcance de 15.260 respuestas en su primera corte, por lo cual, es pertinente recuperar que el 73% de los/as encuestados/as declaran haber trabajado en el circuito independiente.

paradigmas culturales que atraviesan las últimas tres gestiones municipales en la ciudad: los dos períodos de Pablo Bruera (2007-2015) y el primero de J. Julio Garro (2015-2019). Concordamos con la autora que los últimos años de políticas culturales en La Plata, se han enfocado en garantizar la democratización del acceso a bienes culturales, siendo más valuados aquellos producidos por fuera de la ciudad. En lo que respecta a las artes escénicas, esto ha implicado que los escasos recursos disponibles se destinen a la contratación de artistas y producciones provenientes del circuito comercial porteño en detrimento del desarrollo de proyectos orientados a la promoción y difusión de la producción local.

Así, la problemática en torno a las situaciones laborales de los/as trabajadores/as del arte y la cultura en la ciudad, parece ser invisibilizada por cada una de las gestiones municipales en los últimos catorce años. Como señala la autora la falta de acceso de los/as artistas a instancias de diálogo con las autoridades y la escasez presupuestaria para la cultura son problemáticas habituales. Y existe una discusión aún no saldada en lo referente al trabajo cultural.

De esta manera, la gestión municipal que sostiene el *slogan* “La Plata ciudad cultural”, demuestra poco interés en fomentar y proteger a la actividad artística local y a sus trabajadores/as. Si bien las demandas por una mayor inclusión de los trabajadores del arte y la cultura local en la política cultural del municipio, el pago de contratos adeudados, y la apertura de canales de diálogo más fluido han sido constantes en los últimos años, la intensidad de estos reclamos se incrementó visiblemente durante los meses de ASPO. A lo largo de este período, las organizaciones de artistas locales, articulados en red, fueron sistematizando una serie de demandas que se plasmaron en un proyecto de Ordenanza, orientada a la declaración de la Emergencia Cultural a nivel municipal. Algunos de los puntos principales de dicho proyecto solicitaban:

- Brindar asistencia económica y alimentaria a los/as artistas en situación de emergencia
- Eximir del pago de tasas municipales a los espacios autogestionados y brindar apoyo para su adecuación de cara a su reapertura
- Brindar apoyo para la adquisición de equipamiento que permita la adecuación al trabajo en la modalidad virtual
- Programar, promover y difundir actividades virtuales que involucren a los/as artistas locales, respetando en las contrataciones un cupo mínimo de 50% trabajadores de la escena independiente
- Poner a disposición las salas teatrales y espacios culturales de dependencia municipal, así como los parques y plazas de la ciudad para la realización y generación

de contenidos, producciones, ensayos, muestras, streaming, talleres, y espectáculos por parte de los/as artistas locales

- Crear una “Mesa Local de Emergencia para el Arte y la Cultura” en la que representantes del sector artístico y cultural autogestivo puedan mantener un diálogo abierto con funcionarios de la Secretaría de Cultura y Educación y del Concejo Deliberante local y un “Fondo de Emergencia para el Arte y la Cultura Local – COVID 19”, destinado al cumplimiento de los objetivos de la ordenanza.

Hay varios aspectos que nos interesa resaltar sobre las demandas sistematizadas en este proyecto de Ordenanza. En primer lugar, que más allá de los ítems que refieren a pedidos de protección y apoyo ligados específicamente a la circunstancia crítica generada a partir de la pandemia (el pedido de apoyo económico y alimentario, la eximición del pago de tasas municipales para los espacios, las ayudas para adecuación de salas y la adquisición de equipamiento para la virtualidad) los pedidos efectuados recuperan las demandas históricas de los/as artistas escénicos locales para con el Estado municipal: la puesta a disposición de las salas y espacios culturales municipales para el uso de los/as artistas, la generación de programas y proyectos que impliquen la contratación de artistas locales del circuito independiente y la apertura de un canal de diálogo que permita a los/as artistas del ámbito autogestivo, participar en la planificación de estrategias acordes a la especificidad de este sector.

Por otra parte, es importante destacar que esta ordenanza fue impulsada por artistas organizados/as junto a concejales del partido Frente de Todxs, quienes acompañaron el pedido no sólo en la etapa de redacción y pedido de tratamiento en el Concejo Deliberante sino durante la campaña de difusión que se llevó a cabo durante los meses que siguieron a la presentación del proyecto en el municipio. Este acompañamiento se hizo especialmente visible a partir de la participación de varios/as de estos/as concejales/las en las emisiones semanales de un ciclo de charlas en vivo por medio de la plataforma *Instagram* que llevó el nombre de *Semana Urgente* y tuvo como objetivo difundir los avances y retrocesos en el tratamiento del proyecto de ordenanza, así como las acciones realizadas por el municipio con el presupuesto del área de cultura, ajenas a las demandas del sector autogestivo.⁸

Esta alianza entre artistas independientes y concejales del bloque opositor al gobierno municipal da cuenta de los complejos entramados de articulación que se establecen entre los campos político y cultural, donde, como señala Fernández (2021) múltiples fuerzas participan, coaccionan, interceden, disputan y negocian.

8. Son ejemplos de esto la concesión de un predio municipal para la instalación de una empresa privada que ofrece un servicio de autocine y las obras realizadas en un teatro al aire libre que se encuentra en muy mal estado estructural y sobre el que el municipio realizó trabajos de limpieza y recuperación superficial durante la pandemia.

Al mismo tiempo, las demandas cristalizadas en el pedido de declaración de Emergencia Cultural evidencian que no sólo hay una demanda de protección sino de participación. Una participación que tiene el objetivo de que las políticas de apoyo que se pide que se brinden se ajusten a la especificidad del sector, es decir, que no se destinen únicamente al resguardo de lo patrimonial ni beneficien solo a agentes y empresas foráneas. Por el contrario, se espera que incluyan de manera directa a ese sector (el de la producción cultural independiente o autogestiva), que siente que su actividad es central para la cultura local y sin embargo carece de reconocimiento por parte de los/as funcionarios/as del Estado municipal.

Reflexiones finales

En este trabajo nos propusimos abordar el vínculo entre los/as teatristas independientes platenses y el Estado en sus tres niveles (nacional, provincial y municipal). Para eso, desarrollamos un breve recorrido histórico que nos introdujo en los orígenes del Movimiento Teatral Independiente y sus expresiones en las ciudades de Buenos Aires y La Plata. Observamos que aunque la independencia por parte del Estado parece haber funcionado como uno de los principales diacríticos identitarios de las agrupaciones que se encuadraban dentro de esta categoría, en la práctica la autonomía no era total. Así, mientras el afán de independencia apuntaba fundamentalmente a que el Estado no condicione ni los repertorios ni los modos de producción, sí se aceptaba o incluso se demandaba el apoyo estatal en aspectos tan centrales como la cesión de espacios para el funcionamiento de estas agrupaciones.

Luego de esta breve reseña histórica, observamos que las ambigüedades entre la desconfianza hacia los condicionamientos que podrían imponer las instituciones estatales y la demanda de apoyos y participación en este tipo de espacios pueden verse también en el ámbito del teatro independiente platense en la última década. Para esto reseñamos las instituciones y organismos estatales con las que los/as teatristas locales se vinculan habitualmente así como las representaciones que se ponen en juego a partir de su relación con estos espacios y organismos. Encontramos que, por un lado, subsiste cierta crítica y desconfianza a los modos de producción y las estéticas que prevalecen en algunas de estas instituciones, las cuales se ven como demasiado rígidas, tradicionales o estandarizadas como para permitir la experimentación y “libertad creativa” que muchos/as teatristas independientes aún levantan como bandera. Pero al mismo tiempo, se reclama un mayor apoyo de la actividad por parte del Estado, una mayor participación en proyectos impulsados por las instituciones estatales y un mejor acceso al uso de salas teatrales de dependencia estatal. También existe una expectativa de que los vínculos laborales que se establecen con estas instituciones no reproduzcan la precariedad de

las relaciones laborales que caracterizan al circuito autogestivo. Así, mientras se insiste en demandar al Estado mejores condiciones de trabajo, persiste una valoración positiva sobre la “independencia” y “autonomía”, y cierto recelo sobre los posibles controles y condicionamientos que el Estado podría aplicar si se propusiera regular el trabajo que ejercen estos/as artistas. De esta manera, si bien no se desea del Estado una regulación ni involucramiento total en la actividad, sí se le recrimina la ausencia de medidas de apoyo y promoción de la misma. Una carencia que es vista como una de las principales causas de la precariedad y la inestabilidad laboral de este colectivo.

Dado que en los últimos años, los reclamos de los/as teatrístas platenses por ampliar sus posibilidades de participación en espacios estatales y ser incluidos/as en las políticas orientadas a la promoción de la cultura ha estado estrechamente ligada a la denuncia del carácter precario e inestable de su trabajo, en la segunda sección del artículo retomamos los aportes de algunos/as teóricos/as contemporáneos/as que describieron la precariedad y la incertidumbre como características definitorias del trabajo en el contexto del capitalismo posindustrial y del trabajo artístico en particular. Observamos que tanto el movimiento teatral independiente en nuestro país en los años '30 como los cambios en el mundo del trabajo que se dieron a nivel global algunas décadas más tarde, apuntaron hacia una valoración de la autonomía y un rechazo a las regulaciones estatales que contribuyeron a la conformación de un tipo de subjetividad autoprecarizante (Lorey, 2006; Mauro, 2018) que resulta característica de los/as trabajadores/as creativos/as. No obstante, tal como señalamos, la preocupación de este colectivo por el carácter precario de su actividad no se enfoca tanto en revisar sus modos de producción como en la consideración de que el Estado no reconoce ni apoya de manera suficiente el circuito productivo que representan.

Luego de este recorrido por las representaciones que los/as teatrístas construyen sobre sus vínculos con el Estado llevamos nuestra mirada al otro lado de esta relación, e indagamos cuáles eran las representaciones sobre la actividad artística (y especialmente teatral) independiente que podía leerse a partir de lo expresado en las legislaciones y políticas culturales específicas para este sector.

Encontramos que, si bien existen marcos institucionales y regulatorios orientados al apoyo y promoción a la actividad teatral que se realiza en el ámbito independiente o autogestivo, e incluso cuando estos marcos definen a la práctica teatral como un trabajo y a sus realizadores/as como trabajadores/as, se suprime explícitamente la posibilidad de encuadrar su actividad en términos laborales. Al mismo tiempo, la única legislación que contempla a los/as actores y actrices en términos laborales, excluye el tipo de relación laboral (asociativa, cooperativa y/o autónoma) que suele primar en el ámbito autogestivo. De este modo, y en consonancia con las representaciones históricas del teatro

independiente como un tipo de trabajo a partir del cual no se busca ganar dinero, estas legislaciones parecieran considerar que los/as artistas requieren de estímulos y apoyos económicos para la producción, pero cuentan con otros soportes para solventar su economía. Una imagen sobre este conjunto social muy difícil de sostener luego de la crisis económica y alimentaria que atravesó este sector cuando la pandemia del COVID 19 le impidió continuar regularmente con sus actividades.

Nos propusimos entonces indagar cuáles fueron las políticas de apoyo y contención de este sector implementadas por los organismos del Estado durante este período crítico, atentos/as a los posibles desplazamientos en la consideración de los/as artistas independientes o autogestivos que pudiera emerger de las mismas. Encontramos que incluso cuando la mayor parte de estas políticas se anuncian como eventos de emergencia para subsidiar de manera única y excepcional a distintos/as artistas frente a un contexto de crisis que se reconoce de manera explícita, se mantiene una lógica de concurso afín al criterio meritocrático con el que se asignaban los subsidios en el contexto pre-pandémico. Incluso se imponen criterios de selección en los que se entremezcla una lógica asistencialista que prioriza a los/as artistas en situaciones de mayor vulnerabilidad, con una lógica de premiación que apunta a la calidad artística de sus propuestas. También observamos que fueron casi nulas las iniciativas orientadas a abordar la problemática laboral de estos artistas y que no se implementaron estrategias que permitieran tener un registro más completo y sistemático de esta población y de su perfil sociolaboral. Creemos que este tipo de relevamientos son fundamentales para avanzar en el diseño de políticas culturales que no sólo apunten a la producción y al consumo sino que incluyan en una mirada sobre la problemática laboral de los/as trabajadores/as.

Finalmente, y luego de este recorrido por las políticas implementadas por organismos de nivel nacional y provincial, pusimos el foco en los vínculos entre los/as artistas independientes y el Estado a nivel municipal. Observamos que durante los ocho meses que duró el ASPO no existió ninguna política de apoyo o contención de este sector por parte del gobierno de la ciudad de La Plata. Encontramos que aún cuando la crisis generada por la pandemia intensificó los procesos de organización de los/as artistas locales e impulsó demandas específicas tales como las que se desarrollan en el proyecto de declaración de Emergencia Cultural que hemos referenciado, lo cierto es que el reclamo de los/as artistas platenses hacia un municipio que no reconoce ni apoya la producción artística y cultural autogestiva ha sido una constante durante la última década y los pedidos efectuados a partir de la pandemia se encuentran en sintonía con las demandas históricas de los/as artistas escénicos locales para con el Estado municipal: un mayor acceso a las salas y espacios del Estado, la implementación de programas culturales que los/as incluyan como trabajadores/as, la apertura de canales de diálogo y la posibilidad

de una mayor participación en la diagramación de políticas que se adecúen a la especificidad del sector autogestivo.

El histórico reclamo de los/as teatristas independientes platenses y del sector de la producción cultural autogestiva en general hacia un Estado que se percibe que no reconoce la relevancia de este sector dentro del movimiento cultural y económico de la ciudad y la negativa de los últimos gobiernos locales para abrir canales de diálogo que permitan dar respuesta a estas demandas, puede verse como un ejemplo de la relación tensa y hasta incluso, por momentos, “adversaria” que muchas veces se establece entre los campos de la política y la cultura (Canclini, 1987). Esta tensión se explica, en parte, porque las personas que se dedican a gestionar y organizar la política, tienden a posicionar las problemáticas culturales en lugares secundarios o no prioritarios. Esto puede verse potenciado en mayor o menor medida según los distintos proyectos gubernamentales que asumen la gestión de turno. Más allá de estas diferencias, lo cierto es que las problemáticas culturales suelen estar en segundo plano, sobre todo en tiempos críticos como los que nos atraviesan actualmente. Ahora bien, esta tensión no se ejerce simplemente de los políticos hacia los/as hacedores/as de actividades culturales (entre ellas las artísticas), sino que también se da a la inversa, de parte de los/as artistas hacia los políticos. Es habitual la desconfianza a la intervención política en actividades culturales, sospechando que su regulación podría implicar ejercicios orientados a la censura y el total control sobre el producto que se realiza. Si bien hemos observado que este tipo de recelo o desconfianza aún persisten entre las representaciones de los/as artistas respecto del Estado, la demanda de los/as teatristas y otros/as trabajadores/as de la cultura platense por ampliar los canales de diálogo y ser incluidos en el diseño las políticas culturales pone en evidencia un importante interés de articulación de estos/as artistas con el sector estatal. Y, al mismo tiempo, el trabajo conjunto entre artistas independientes y concejales opositores para la elaboración y difusión del proyecto de Ordenanza de Emergencia Cultural que hemos desarrollado en el último apartado, da cuenta de la complejidad que adquieren los vínculos entre la política y la cultural y son ejemplo de algunas de las muchas articulaciones y vínculos que fueron creciendo los últimos años entre políticos/as y artistas que fomenten las instancias de diálogo y negociación y suspendan el recelo y dejan de pensar al Estado sólo como agente de control para pensarlo como un actor fundamental para el desarrollo de la actividad.

En síntesis, comprendemos que los/as teatristas independientes tienen una relación cargada de tensiones y contradicciones frente a distintos organismos estatales. Al tiempo que subsiste cierta desconfianza hacia las regulaciones, las cuáles se cree que podrían atentar contra la libertad creativa y organizativa que caracteriza al modo de producción independiente, se considera al Estado un actor indispensable para el desa-

rollo de esta actividad. Observamos también, que aunque existen organismos estatales especialmente orientados a la promoción del arte y la cultura, y del teatro independiente en particular, las políticas implementadas se orientan al estímulo de la actividad pero no abordan la problemática de los/as trabajadores/as, algo que no ha cambiado tras la drástica exposición de la vulnerabilidad de este sector que se dio a partir de la crisis generada por la pandemia del COVID 19.

Encontramos que más allá de las múltiples tensiones existentes entre artistas y gobernantes a nivel local, en los últimos años se han producido alianzas significativas entre representantes del campo político y cultural que dan cuenta de la voluntad de articulación entre estos dos sectores. Nos resulta sumamente interesante el reclamo de los/as artistas del sector independiente por una mayor participación en el diseño de políticas que los/as incluyan de modo directo y que contemplen la especificidad de su actividad. Nos preguntamos, sin embargo, hasta qué punto es posible acceder a una mayor protección estatal sin disponerse a ciertas formas de regulación. O, dicho en otras palabras, sin renunciar a alguna cuota de autonomía.

Creemos que es importante que los organismos del Estado coloquen en un lugar central la preocupación por el trabajo artístico, indagando las formas específicas que éste adopta en el circuito de la producción independiente o autogestiva (en el que ejercen la mayor parte de los artistas, no sólo en la ciudad de La Plata sino en muchas localidades de nuestra región). Pero también es necesario que los/as artistas continúen abriendo su mirada hacia las características de este modo de producción que contribuyen a un mayor grado de precariedad y sigan avanzando en la discusión acerca de las implicancias de comprender su tarea en términos de trabajo.

Bibliografía citada

Bauman, Z. *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica, México, 2017.

Bayardo García, R. *Políticas culturales: derroteros y perspectivas contemporáneas*. *RIPS. Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, vol. 7, N° 1, 2008, pp. 17-29.

Bayardo, R. *El teatro "off corrientes": ¿una alternativa estético-cultural?* Tesis de Doctorado. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1997.

Berlant, L. *Cruel Optimism*. Duke University Press, Durham, Nueva York, 2011.

- Bolstanski, L., y Chiapello, E. *El nuevo espíritu del capitalismo*. Akal, Madrid, 1999.
- Brubaker, R. y Cooper, F. "Más allá de «identidad»", *Apuntes de Investigación del CECyP*, N° 7, 2001, pp. 30-67.
comunicacioncultura.sociales.uba.ar/files/2013/02/BrubakerCooperespanol.pdf
- Castel, R. *El ascenso de las incertidumbres. Trabajo, protecciones, estatuto del individuo*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2012.
- De Carvahlo, J. J. "Políticas culturales y heterogeneidad radical en América Latina." Presentado en *I Encuentro Internacional sobre Gestión Cultural*, organizado por Colcultura y el Convenio Andrés Bello, en Bogotá, 1994.
- del Mármol, Mariana. *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 de Doctorado en Antropología. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. 2016.
- . "Entre el deseo, la amistad y la precarización. Trabajo artístico y militancia cultural en la producción teatral platense." *Cuadernos de Antropología Social*, N° 51, 2020. doi.org/10.34096/cas.i51.7950
- del Mármol, Mariana, Gisela Magri y Mariana Sáez. "Acá todos somos independientes. Triangulaciones etnográficas desde la danza contemporánea, la música popular y el teatro en la ciudad de La Plata." *El Genio Maligno. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*. N° 20, 2017.
elgeniomaligno.eu/aca-todos-somos-independientes/
- del Mármol, Mariana, y Díaz Juliana. "Precariedad, crisis y nuevas miradas sobre el Estado. Condiciones de trabajo en el ámbito teatral platense antes y durante la pandemia." *RELACult Revista Latino-Americana de Estudios em Cultura e Sociedade*, vol. 06, N° 02, septiembre de 2020.
doi.org/10.23899/relacult.v6i2.1957
- Di Sarli, N. *Historia del teatro en el período fundacional de La Plata (1890-1930): identidad urbana y proyecto artístico*. Tesis de Maestría. Facultad de Bellas Artes, 2014. hdl.handle.net/10915/36340
- Díaz, Juliana. *Los discontinuos: situaciones laborales de actores y actrices en teatro independiente platense*. Tesis de grado. Facultad de Humanidades y Cs de la Educación, UNLP. 2018.
www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1645/te.1645.pdf
- . "¿Para qué estudiamos? Un análisis sobre oportunidades de inserción laboral de estudiantes y egresados/as de la Tecnicatura en Actuación en Escuela de Teatro de La Plata." *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, N° 8, julio/septiembre 2020.
www.ceil-conicet.gov.ar/ojs/index.php/lat/article/view/733
- Dubatti, J. *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 hasta nuestros días*. Biblos, Buenos Aires, 2012.

- Fernández, C. “La política pública cultural de la ciudad de La Plata. Análisis de los últimos doce años (2007-2019).” R. Bergé y M. Zuccaro. *Cultura independiente La Plata*, RGC Ediciones, Buenos Aires, 2021. [En prensa.]
- Ferrero, L. “En nombre de los otros. Ciudadanía y políticas culturales.” *Culturas Políticas y políticas culturales*. Compilado por A. Grimson. Fundación Altos Estudios Sociales, Buenos Aires, 2014.
- Fukelman, M. *El concepto de “Teatro independiente” en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral: estudio del período 1930-1946*. Tesis de Doctorado. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires, 2017. repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4668
- García Canclini, N. “Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano.” *Políticas culturales en América Latina*. Edición de N. García Canclini. Grijalbo, México, 1987.
- Kunst, B. “Las dimensiones afectivas del trabajo artístico: la paradoja de la visibilidad.” *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*. Edición de I. Rozas y Q. Pujol. Mercat de les flors; Institut del Teatre; Polígrafa, Barcelona, 2015, pp. 151-172
- LacARRIERU, M. y Cerdeira, M. “Institucionalidad y políticas culturales en Argentina. Límites y tensiones de los paradigmas de democratización y democracia cultural.” *Pol. Cult. Rev.*, Salvador, vol. 9, N° 1, jan./jun, 2016, pp. 10-33.
- Longo, M. E. *Los confines de la investigación social. Trabajo e identidades en jóvenes pobres*. IDICSO. Instituto de Investigación en Ciencias Sociales. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Salvador, 2004.
- Lorey, I. *Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad*. Traficantes de sueños, Madrid, 2016.
- Lorey, I. “Gubernamentalidad y precarización de si. Sobre la normalización de los productores y productoras culturales.” *EIPCP (Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas)*, 2006. www.eipcp.net/transversal/1106/lorey/es
- Llinás, M. “Nociones de economía bohemia (primera parte).” *Revista Crisis*, N° 43, 2020. www.revistacrisis.com.ar/notas/nociones-de-economia-bohemia-primera-parte?s=09
- Marial, José. *El teatro independiente*. Alpe, Buenos Aires, 1955.
- Martín Zamorno, M. “La transformación de las políticas culturales en Argentina durante la primera década kirchnerista: entre la hegemonía y la diversidad.” *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, N° 70, julio-septiembre, 2016, pp. 53-83.
- Mauro, K. *La técnica de actuación en Buenos Aires. Elementos para un Modelo de Análisis de la Actuación Teatral a partir del caso porteño*. Tesis de Doctorado. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 2011.

- . "Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico." *Telón de Fondo. Revista de Teoría y Crítica teatral*. Año XIV, N° 27. Enero-Junio 2018. www.telondefondo.org/numeros-antiores/numero27/seccion/190/dossier.html
- Mauro, K. et al. "Condiciones laborales de los trabajadores del espectáculo en Buenos Aires (1902-1955)." *Telón de Fondo. Revista de Teoría y Crítica teatral*. Año XIV, N° 27. Enero-Junio, 2018. <http://www.telondefondo.org/numeros-antiores/numero27/seccion/190/dossier.html>
- Mauro, K. y Leonardi, Y. "La identidad actoral en el campo teatral porteño: avances y retrocesos en la compleja configuración del actor como trabajador." *Telón de Fondo, Revista de teoría y crítica teatral*, N° 19, julio 2014.
- Menger, P. "Artistic labor markets and careers." *Annual Review of Sociology*, N° 25, 1999, pp. 541-574.
- Menger, P. "Artistic Labor Markets: Contingent Work, Excess Supply and Occupational Risk Management." *Handbook of the Economics of Art and Culture*. Edición de V. Ginsburgh y D. Throsby. Elsevier B.V., North Holland, 2006, pp. 762-811.
- Ordaz, Luis. *El teatro en el Río de la Plata*. Leviatán, Buenos Aires, 1957.
- Palma Martos, L. A., y L. F. Aguado Quintero. "¿Debe el Estado financiar las artes y la cultura? Revisión de literatura." *Economía e sociedade*, vol. 20, N° 1, 41, Campinas, 2011, pp. 195-228.
- Pelletieri, O. *Teatro del Pueblo: una utopía concertada*. Galerna, Buenos Aires, 2006.
- Perinelli, R. "Teatro: de independiente a alternativo. Una síntesis del camino del Teatro Independiente argentino hacia la condición de alternativo y otras cuestiones inevitables." *Cuaderno*, N° 50, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, 2014.
- Radice, G., y N. Di Sarli. "Historia de la modernización del lenguaje teatral en La Plata (1900-1982)". *Boletín de Arte del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano*, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Año 11, N° 12, 2010, pp. 93-106. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/18594>
- Vasilachis de Gialdino, "¿Hace el trabajo la identidad del hombre?" *Revista Doctrina Laboral*, N° 183, ERREPAR-DLE, Buenos Aires, 2000.
- Wortman, A. *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la argentina contemporánea*. Eudeba, Buenos Aires, 2009.