



Trabajo y Sociedad

Sociología del trabajo- Estudios culturales- Narrativas sociológicas y literarias
Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas (Caicyt-Conicet)
N° 42, Vol. XXV, verano 2024, Santiago del Estero, Argentina
ISSN 1514-6871 - www.unse.edu.ar/trabajosociedad



Domésticos e inspirados. Oportunidades, restricciones y agencia en el trabajo de los artistas de teatro en una ciudad mediana¹

Domestic and Inspired. Opportunities, restrictions and agency in the work of performing artists in a medium-size city

Domésticos e inspirados. Oportunidades, restrições e agência no trabalho de artistas de teatro em uma cidade de porte médio

Pablo SALAS TONELLO*

Recibido: 01.08.23

Recibido con modificaciones: 22.10.23

Aprobado: 22.10.23



RESUMEN

En las últimas décadas, la investigación social registró un creciente interés por el empleo en el sector cultural y creativo, abordando el trabajo artístico en las grandes urbes, con mercados laborales competitivos y generadores de ganancias. Sin embargo, menos atención recibió el trabajo de los artistas que viven en ciudades intermedias, pequeñas o no metropolitanas. El objetivo de este artículo es analizar el trabajo de los artistas de teatro de San Miguel de Tucumán, atendiendo especialmente a los tiempos de dedicación, la integración en el mundo laboral y el rol del dinero. El estudio recorre las dificultades y desafíos de los trabajadores del teatro, enfocando en las apuestas que realizan para hacer crecer sus carreras. Retomando algunos conceptos clave de la sociología pragmática, el artículo define dos formas de involucrarse en el trabajo teatral: según el orden doméstico o el orden inspirado. Así, el artículo define de forma plural el trabajo de los artistas de teatro, ofreciendo un modelo que se tensiona entre quienes buscan ubicarse más adentro o más afuera del campo. El trabajo es producto de mi investigación doctoral, donde realicé observaciones y varias entrevistas en profundidad a distintos actores sociales del teatro de Tucumán.

Palabras clave: trabajo – teatro – artista escénico - sociología pragmática

ABSTRACT

In recent decades, social research has shown a growing interest in employment in the cultural and creative sector, focusing on artistic work in large cities with competitive and profitable labor markets.

¹ Agradezco especialmente a Rubens Bayardo por sus indicaciones y orientación a lo largo de este proceso de investigación, así como al grupo Estudios Interdisciplinarios sobre Trabajo y Artes (EITyA), un enriquecedor espacio de debate y aliento entusiasta a las iniciativas de investigación, coordinado por Karina Mauro.

* Escuela de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (EIDAES/UNSAM/CONICET). Estudios Interdisciplinarios sobre Trabajo y Artes (EITyA). Correo: psalastonello@unsam.edu.ar

However, less attention has been paid to the work of artists living in medium sized, small or non-metropolitan cities. The aim of this article is to analyze the work of theatre artists in San Miguel de Tucumán, paying particular attention to the amount of time they dedicate to their work, their integration in the labor market and the role played by money. The study traces the difficulties and challenges faced by theatre workers, focusing on the gambles they make to grow their careers. Using some key concepts from pragmatic sociology, the article defines two ways of engaging in theatre work: either according to the domestic order or to the inspired order. In doing so, the article defines the work of theatre artists in a pluralistic way, offering a model that highlights the tensions between those who seek to position themselves further inside or further outside the field. The work is based on my doctoral research, where I conducted ethnographic observations and various in-depth interviews with different social actors of Tucumán's theatrical scene.

Keywords: work – theatre – performing artists - pragmatic sociology

RESUMO

Nas últimas décadas, a pesquisa social tem visto um interesse crescente no emprego no setor cultural e criativo, com foco no trabalho artístico em grandes cidades com mercados de trabalho competitivos e geradores de lucro. Entretanto, menos atenção tem sido dada ao trabalho de artistas que vivem em cidades de porte médio, pequenas ou não metropolitanas. O objetivo deste artigo é analisar o trabalho de artistas de teatro em San Miguel de Tucumán, com foco especial no tempo dedicado ao tempo gasto, à integração no mundo do trabalho e ao papel do dinheiro. O estudo traça as dificuldades e os desafios dos trabalhadores do teatro, concentrando-se nas apostas que eles fazem para impulsionar suas carreiras. Ao adotar alguns conceitos-chave da sociologia pragmática, o artigo define duas maneiras de se envolver no trabalho teatral: seguindo a ordem doméstica ou a ordem inspirada. Dessa forma, o artigo define o trabalho dos artistas de teatro de maneira pluralista, oferecendo um modelo que tensiona entre aqueles que buscam se situar mais dentro ou mais fora do campo. O trabalho é o produto de minha pesquisa de doutorado, na qual realizei observações e várias entrevistas aprofundadas com diferentes atores sociais do teatro de Tucumán.

Paravras chave: trabalho – teatro – artista performático – sociologia pragmática

SUMARIO

Introducción; 1 El trabajo de los artistas; 2 Las artes en ciudades no metropolitanas; 3 Tiempos de dedicación; 4 Integración en redes de trabajo; 5 El rol del dinero; 6 Domésticos e inspirados: dos formas de involucrarse en el trabajo teatral; 7 Conclusiones.

Introducción

En las últimas décadas, el sector cultural y las profesiones creativas se volvieron cada vez más importantes para los estudios del trabajo, dado el aumento del empleo en el sector artístico, así como la creciente centralidad de conceptos como “ciudadanía cultural” y “derechos culturales” en el debate público (UNESCO, 2018). Si bien los estudios sobre teatro surgieron mayoritariamente de disciplinas como la estética y la semiótica, los estudios del trabajo han ganado fuerza y aportaron importantes contribuciones para comprender las formas de trabajo en el ámbito cultural y creativo. En este marco, muchos estudios se enfocaron sobre todo en las grandes metrópolis, caracterizadas por contar con un empresariado artístico, conexiones con el circuito internacional y un liderazgo regional que atrae la llegada de cientos de jóvenes cada año. Sin embargo, poca atención se dirigió a los mundos laborales artísticos de las ciudades pequeñas, intermedias o no metropolitanas, muchas veces comprendidas como versiones simplemente imperfectas o limitadas de lo que ocurre en las grandes ciudades. Pocos esfuerzos se realizaron para explicar cuál es la especificidad del trabajo artístico en estas geografías, donde viven grandes sectores de la población y que operan como usinas importantes de innovación en el campo

cultural. El objetivo de este artículo es analizar el trabajo de los artistas de teatro de San Miguel de Tucumán, una ciudad central de la Región Noroeste Argentino (NOA). Para ello, se atenderá especialmente a tres dimensiones: los tiempos de dedicación, la integración en el mundo laboral y el rol del dinero. De este modo, el artículo se propone realizar una contribución sustantiva a los estudios sobre el trabajo artístico en ciudades no metropolitanas, portadoras de dinámicas específicas, con un rol prevalente para las dinámicas culturales en las escalas regionales.

Los estudios sobre trabajo artístico enfatizaron la precariedad, la estacionalidad, el pluriempleo, entre otras, como restricciones y dificultades típicas de estos mundos, derivados de una economía cultural imperfecta. En el presente trabajo, además de recorrer estas problemáticas, me interesa trascender y complejizar aquella mirada que describe el trabajo de los artistas exclusivamente como un mercado desigual y exterior a los actores. Por ello, argumentaré también de qué modos los artistas, activamente, se involucran en el trabajo teatral, toman decisiones frente a disyuntivas, otorgan sentido al trabajo que eligieron o a partir del cual abandonaron otras profesiones no artísticas. Propondré que los artistas de Tucumán se involucran siguiendo dos órdenes de valor: el mundo *doméstico* y el mundo *inspirado*, categorías que tomo de un libro clásico de la sociología pragmática, *De la justification. Les économies de la grandeur* (1991) de Luc Boltanski y Laurent Thévenot. Este enfoque teórico nos permitirá dar espesor a las posibilidades de agencia de los sujetos y pulverizar una eventual homogeneización de los trabajadores del teatro. El modelo de *domésticos* e *inspirados*, lejos de estabilizar el universo en una clasificación, delinea un paisaje plural, donde ningún actor equivale a otro. En suma, el análisis muestra que las trayectorias laborales ocurren en un mercado laboral estructurado, pero que están amarradas también a implicaciones subjetivas y formas de dar sentido al trabajo en la experiencia vital.

El presente estudio fue realizado en base a mi investigación de doctorado, cuyo trabajo de campo ocurrió entre 2017 y 2019 en las ciudades de San Miguel de Tucumán y Buenos Aires (con artistas que se habían mudado a la Capital), complementado luego por algunas entrevistas suplementarias de mi trayecto postdoctoral en 2022 y 2023. Dadas las dimensiones relativamente pequeñas del universo estudiado, todas las entrevistas son anónimas y se optó por modificar los nombres de los informantes para preservar su identidad. En cada caso, agregué las fechas de las entrevistas junto a los extractos textuales. La observación participante fue también una herramienta clave, y las contribuciones surgidas de este método se incluyen también en el artículo. En términos generales, se trata de una investigación cualitativa, cuyo objetivo fue delinear una sociología del teatro de Tucumán, poniendo de relieve los circuitos, criterios de reconocimiento y trayectorias que forman parte de este universo.

En la primera sección del artículo, trazaré algunos debates en torno al trabajo de los artistas, recuperando los principales aportes realizados a nivel internacional y local. Luego, presentaré algunas características de San Miguel de Tucumán en tanto ciudad no metropolitana, poniendo de relieve sus instituciones y formaciones principales. A partir de la tercera sección del artículo, analizaré tres dimensiones clave para comprender el trabajo de los artistas de teatro en la ciudad de Tucumán: los tiempos de dedicación a la actividad artística, las pautas de integración laboral, el rol del dinero en la identidad de los artistas como trabajadores. En el sexto apartado, propondré que la práctica de los teatristas puede sintetizarse en una tensión general, definida por dos formas de involucrarse en la actividad: lo *doméstico*, que valora al teatro tucumano como un hogar, con vínculos sociales sólidos y posiciones jerarquizadas, al que se aspira a pertenecer; y lo *inspirado*, cuyas acciones se orientan a tomar distancia de los demás teatristas, hacer primar las convicciones estéticas propias y ausentarse de los rituales comunitarios. En las conclusiones finales, subrayaré las contribuciones sustantivas del artículo a los fines de comprender el trabajo artístico en ciudades no metropolitanas.

1. Trabajo artístico: precariedad, militancia y reciprocidad

En Argentina, los estudios sobre la actividad teatral han estado fuertemente dominados por los enfoques semióticos, estéticos o de crítica política, lo que acarrió grandes dificultades para pensar las artes escénicas como un trabajo. Ciertamente, las preguntas por el dinero, las jerarquías internas o la precariedad laboral echan luz, no sin incomodidad, sobre los arraigados acuerdos tácitos de la tradición del teatro independiente argentino. En los últimos años, distintas incursiones conceptuales y empíricas

se abrieron camino para comprender cómo funcionan las artes escénicas en tanto práctica laboral. Al respecto, se destaca el trabajo de Karina Mauro, coordinadora del grupo Estudios Interdisciplinario sobre Trabajo y Artes (EITyA), quien viene realizando aportes sobre distintas áreas temáticas: las primeras huelgas de actores en los años 30 en Buenos Aires, la subjetividad auto-precarizante del circuito independiente, o la situación que atravesaron las artes escénicas durante la pandemia del Covid 19, entre tantos otros (Mauro, 2018; 2020; 2022). Mauro recuperó el trabajo pionero del Rubens Bayardo (1995), quien estudió la economía del teatro *off* de los 80 en Buenos Aires, mostrando cómo ciertos fundamentos éticos y militantes del circuito, revestidos de prestigio y afecto, garantizaban el sostén del trabajo no pago. Para Bayardo, el origen de la precariedad entre los teatristas independientes reside en la cooperativa, una organización fundada en la “horizontalidad”, donde nadie contrata a nadie, sino que todos se involucran en ella por deseo propio. De este modo, en el teatro independiente, el trabajo es el recurso que más abunda y siempre reemplaza al dinero cuando éste escasea (Bayardo, 1995). En trabajos posteriores, Bayardo mostró que las políticas de financiamiento de las artes en Argentina cristalizadas en los Institutos –el Instituto Nacional del Teatro, el Instituto Nacional de la Música, el Instituto Nacional del Cine– lejos de resolver dicha precariedad, “generan efectos antirredistributivos” y “naturalizan la falta de derechos laborales y de protecciones sociales” (Bayardo, 2023: 130).

La retórica de lo colectivo y lo recíproco en el ámbito del teatro independiente constituye un ideario que data, al menos, de la década de 1930, cuando Leónidas Barletta fundó el Teatro del Pueblo y se manifestó en contra del Estado y de la figura del capo-cómico cabeza de compañía, optando por un teatro militante en lugar de empresarial (Pellettieri, 2006). Ahora bien, la voluntad militante no ocurre sólo impulsada por el altruismo, sino también por el prestigio de ciertas figuras clave de un campo artístico, que demandan horas de ensayo o asistencia técnica sin retribuir dichas tareas con dinero. Por estas razones, Mauro (2022) sugiere la importancia de caracterizar las “culturas de trabajo artístico”, según qué agentes la integran, qué relaciones y jerarquías internas hay en juego y cuáles son los vínculos que cada quién mantiene con el Estado. A su vez, es central “desentrañar cómo se genera la plusvalía” y qué actores se apropian de ella, así como los procesos de autoprecarización que se ponen de manifiesto (Mauro, 2022: 120-121). En suma, no es posible comprender los rasgos laborales del campo del teatro sin analizar los idearios éticos, así como las pautas internas ligadas al prestigio y la legitimidad.

La precariedad del teatro independiente excede los aspectos ideológicos y culturales del circuito, y se fundamenta también sobre condicionamientos más generales de las economías de la cultura. En estos mercados, la oferta es mayor que y precede a la demanda; el valor de los objetos tiende a ser más simbólico y emocional que utilitario; la autoría y la firma de artista tienen gran peso, lo que conduce a privilegiar lo artesanal por sobre lo industrial; su economía se rige por imperativos de innovación y flexibilidad, lo cual obtura las posibilidades de seriación o estabilización de los productos (Zallo, 2007). Por ello, el trabajo de los artistas puede entenderse como un “trabajo no clásico”, tanto por el “importante componente emocional y simbólico” que comporta, como por las dificultades de “estandarización por parte de las agencias de control” (De La Garza, 2009, 128-129). Por otra parte, desde el punto de vista de los individuos, hay una brecha entre el compromiso vocacional que expresan los trabajadores del arte y la transformación efectiva de ese compromiso en trabajo. En las artes, muchos trabajadores lo son sólo a medio tiempo o de forma intermitente, lo que ocasiona grandes dificultades a la hora de censar cuántos artistas hay en una comunidad. Según Menger (2001), cualquier medición sobre la cantidad de artistas en determinado espacio debe ser leída con precaución: se trata más bien de un indicador de la oferta de mano de obra artística o, incluso, un indicador del desempleo artístico. Estudios indicaron que el aumento de mano de obra artística relevada en un censo no implica un aumento en los niveles de actividad, sino la constatación de desempleo artístico, de una competencia más descarnada por los puestos de trabajo, mayores niveles de alternancia entre trabajo y desempleo, o entre trabajos artísticos y no artísticos (Menger, 2001: 243-244).

Mauro (2022) distingue dos grandes modelos de artista según el tipo de trabajo en el que están involucrados. En primer lugar, están los creadores solitarios, que ofrecen un producto nítido: compositorxs, escritorxs, artistas visuales, quienes se toman periodos muy variables para crear su producto, que luego es ofrecido al mercado. Las asociaciones que surgen para estos casos están ligadas a las luchas en defensa de la propiedad intelectual y no de las condiciones de trabajo, comprendidas como una dimensión autoimpuesta. Ahora bien, los artistas de teatro corresponden a una segunda figura

de artistas. Su trabajo ocurre de forma colectiva y performática, y el producto que ofrecen es más evanescente, en tanto consiste en un encuentro con el público: cantantes, bailarinxs, actores y actrices, directrxs. En su caso, los debates sobre propiedad intelectual no son tan importantes como aquellas controversias referidas a las condiciones de trabajo: ¿Cuánto tiempo se ensaya? ¿A cambio de qué? ¿En qué condiciones se encuentran los camarines? ¿Qué condiciones de seguridad ofrece el escenario? (Mauro, 2022). Esta clasificación nos permite observar cómo varían las preocupaciones y demandas de acuerdo al tipo de trabajo que realizan los artistas.

Mientras algunos autores se mostraron críticos ante el ocultamiento de la precariedad en los ámbitos artísticos, otras investigaciones introdujeron matices para caracterizar la actividad cultural como trabajo. Mariana del Mármol (2020) viene realizando desde hace tiempo una etnografía en el teatro y la danza independientes de La Plata, enfocándose en las relaciones de amistad, reciprocidad y militancia colectiva. La Plata es un campo que comparte similitudes con Tucumán: tiene una universidad nacional de envergadura que atrae cientos de jóvenes cada año, un circuito bohemio que realiza su producción en salas independientes pequeñas; a su vez, no cuenta con un circuito comercial robusto y los trabajadores culturales con una situación económica más resuelta están involucrados en el sector público (Del Mármol, 2020). La autora muestra que los artistas platenses están familiarizados con conceptos como auto-explotación o auto-precarización, y que ellos mismos, en contextos precisos, impulsan iniciativas en busca de mejores condiciones de trabajo. ¿Cómo conviven, entonces, estas demandas por mejorar las condiciones de trabajo, con el sostén entusiasta de una práctica altamente precaria? Para Del Mármol (2020), “ganarse la vida” es mucho más que vender trabajo a cambio de un salario. Supone también actividades no consideradas comúnmente como “económicas”, como incorporarse en un entorno de “afectos y redes de reciprocidad respaldadas en obligaciones morales”, “ser parte de un colectivo” e involucrarse en producciones que infunden alegría y orgullo en la experiencia vital (Del Mármol, 2020: 183-184). Estas interpretaciones permiten matizar la auto-precarización como única interpretación posible para comprender el involucramiento en el trabajo teatral. Es importante indagar qué retribuciones, además de las económicas, se ponen de manifiesto en las elecciones de los teatrístas, en su entrega de horas y horas de trabajo, o en sus deseos “domésticos”, según le llamaremos, de hacer del teatro un hogar y volverse parte de una comunidad de artistas.

En el presente artículo, me interesa indagar las restricciones y problemas de precariedad laboral en el teatro de Tucumán, poniendo de relieve qué límites existen en el mercado laboral para el desarrollo de los teatrístas como profesionales. Sin embargo, dicho análisis no debe hacernos perder de vista el sentido que los teatrístas le asignan a la actividad, siguiendo a Del Mármol (2020), como una práctica que infunde orgullo, alegría y un sentimiento de membresía en redes de reciprocidad. Por ello, tras haber caracterizado las pautas de trabajo del teatro de Tucumán, desplegaremos el binomio *domésticos / inspirados* recuperando los aportes de Boltanski y Thévenot (1991), con el objetivo de mostrar con qué motivaciones, sentidos y criterios los actores sociales se involucran en la actividad. Según veremos, en el “mundo doméstico”, el teatro es valorado como un hogar, un espacio social donde son prioritarios los vínculos y el respeto por las tradiciones. Mientras tanto, en el “mundo inspirado”, lo que importa es lo espontáneo, lo percibido como auténtico, la irracionalidad del genio o del loco (Boltanski y Thévenot, 1991). En este trabajo, me propongo mostrar que los teatrístas tucumanos se mueven en una tensión entre estos dos mundos, en una práctica continua, donde lo doméstico y lo inspirado operan como fuerzas que orientan la práctica laboral y ofrecen soluciones únicamente parciales.

2. El trabajo artístico en una ciudad no metropolitana: el caso de San Miguel de Tucumán

Antes de iniciar el análisis, presentaré brevemente algunos aspectos del campo artístico de San Miguel de Tucumán en tanto ciudad intermedia o “no metropolitana”. Si bien el trabajo artístico ha sido explorado por distintos investigadores, pocos estudios han indagado cómo éste se desarrolla en “ciudades no metropolitanas”, categoría sugerida por Fischer (2021) para nombrar una amplia serie de ciudades intermedias y pequeñas, de población variable, que no constituyen el centro urbano de mayor jerarquía de un país. Rubricadas muchas veces como ciudades medias o intermedias, las ciudades que albergan entre cien mil y un millón de habitantes presentan una identidad algo confusa a la hora de clasificarlas: “No son metrópolis, pero tampoco ciudades pequeñas o pueblos” (Taulelle, 2015: 16). Son

nodos clave para el liderazgo regional, centros administrativos desde donde se despliega el poder nacional y pueden operar como centro de referencia para otros asentamientos urbanos. Sin embargo, mantienen “menor diversificación en su comercio, actividades productivas y servicios” (Taluelle, 2015: 17), aunque pueden, a su vez, convertirse en polos de servicio si la distancia con una metrópolis mayor las favorece. En cuanto a los campos creativos, la bibliografía mostró que las ventajas para los artistas se encuentran, en principio, en las grandes metrópolis: allí se concentran los públicos, múltiples premiaciones que otorgan oportunidades para una profesión signada por la incertidumbre, una bohemia portadora de lazos de reciprocidad, así como proximidad con elites estatales que facilitan oportunidades de financiamiento y puestos de trabajo (Rius-Ulldemolins, 2014).

En el caso argentino, la Ciudad de Buenos Aires es el distrito que históricamente dispone de mayor gasto en cultura, muy por encima de la media nacional² (SINCA, 2010; 2019; 2020), además de que importantes instituciones a donde se dirige el gasto nacional en Cultura –la Biblioteca Nacional, el Museo de Bellas Artes, el Teatro Nacional Cervantes, por ejemplo– se encuentran en este distrito (Bayardo, 2008). En sintonía con otras naciones de América Latina, Buenos Aires concentra altas tasas de ingreso, facilidades en transporte que atraen la locación de empresas, así como un gasto en cultura que le da amplia ventaja sobre otras ciudades. Sin embargo, su liderazgo artístico no se explica únicamente por su pujanza económica, sino también por razones culturales, ligadas a la orientación de sus políticas de cultura, más ligadas al cosmopolitismo y la vanguardia que a la tradición. Por ejemplo, en 2019, el Centro Cultural Recoleta inauguró el programa “Clave 13/17, una plataforma hecha por y para adolescentes”, donde “un comité de chicos y chicas de 13 a 17 años” se desempeñaban como “curadores y programadores de contenido joven” de distintas áreas artísticas propias de “nuevas expresiones *centennials* como el *k-pop* o el *gaming*”³. En este ejemplo, se cristalizan dos características muy recurrentes en las salas alterativas y estatales de Buenos Aires: la incorporación –y a veces el predominio– de generaciones muy jóvenes, y un modelo de política cultural ligado a la figura del “mecenas”, que está pendiente de los emergentes del campo artístico para colocarlos en los escenarios públicos (Chartrand 2016). Si bien algunos autores se mostraron críticos ante este tipo de políticas, que no se ocupan de recuperar y revalorizar el patrimonio teatral (Véase especialmente Mauro, 2013), estas acciones vuelven al sector artístico público un espacio de oportunidades para el empleo cultural transitorio.

San Miguel de Tucumán es una ciudad de 584.798 habitantes, rodeada por otros municipios –Yerba Buena, Tafí Viejo, Las Talitas y Alderetes–, que conforman un centro urbano de más de 800 mil habitantes, el de mayor concentración de la Región Noroeste. En toda la Provincia de Tucumán, viven aproximadamente 1.7 millones de habitantes, el 3.7% de la población total del país (INDEC, 2023). El teatro de Tucumán se caracteriza por contar con un circuito independiente vigoroso, así como espectáculos regulares del circuito estatal llevados adelante sobre todo por el Teatro Estable de la Provincia. Mientras tanto, el circuito comercial o empresarial es pequeño y tiene serias dificultades para desarrollarse. Al igual que en otras ciudades del interior del país, en Tucumán no hay una industria cinematográfica, televisiva o publicitaria robusta. De este modo, no existen salas empresariales –como las que pueden verse en Avenida Corrientes en la Ciudad de Buenos Aires– y los espectáculos masivos muchas veces tienen dificultades para obtener ganancias (Salas Tonello, 2021). En los primeros meses de reactivación durante la pandemia del Covid-19, el teatro tucumano tuvo grandes problemas para colocarse como un interlocutor legítimo frente al Estado: al construir su reclamo, alegaban sobre todo el valor cultural y patrimonial del teatro, pero no podían demostrar que la suspensión de espectáculos pusiera en riesgo el empleo y la subsistencia, ya que, en muchos casos, las producciones no constituían una fuente regular de ganancias (Salas Tonello, 2022a).

En cuanto a las salas, las del circuito independiente, que son la mayoría, tienen un aforo menor a cien personas. Mientras tanto, el elenco que quisiera realizar un espectáculo en una sala con más de cien localidades, debe alquilar o bien la Sala Municipal Rosita Ávila, el Centro Cultural Virla o el Teatro Alberdi (los dos últimos dependientes de la Universidad Nacional de Tucumán). Por ello, en Tucumán

² Rimoldi (2011) subrayó que la gran actividad del teatro porteño, lejos de ocurrir por un inusual espíritu de alta creatividad, se explica porque recibe altas tasas de financiamiento, incluso en épocas de retracción económica.

³ Sitio web del C. C. Recoleta, <http://www.centroculturalrecoleta.org/el-recoleta>. Consultado en octubre de 2020.

ocurre algo que puede resultar extraño para otras ciudades: los espectáculos del circuito comercial, de *stand up* o de teatro musical ocurren en las salas oficiales, y no en salas empresariales. A su vez, el turismo que visita San Miguel de Tucumán es impulsado, sobre todo, a visitar los lugares asociados al folklore y el patrimonio, o bien dirigirse al interior de la provincia para trepar cerros, andar a caballo o asistir a un festival tradicional. Es decir, el teatro y la vida cultural bohemia no es rubricada en Tucumán como una oferta dirigida a los turistas. A diferencia de las grandes capitales, San Miguel de Tucumán no se postula a sí misma como una ciudad cosmopolita, ni su oferta artística es ofrecida o facilitada como un objeto de consumo para el turismo. Por ello, los visitantes de la ciudad, un mercado con el que cuenta en tanto ciudad capital de provincia, no son tomados por la política cultural para transformarlos en públicos de teatro. Estas características ponen de relieve algunas dificultades de la ciudad para fortalecer su mercado cultural y el empleo en el sector artístico.

Por otra parte, desde hace tiempo la Provincia de Tucumán se encuentra en una situación de estancamiento económico. En un estudio reciente sobre las economías locales del NOA y Cuyo, Salas Arón (2023) analizó las dificultades de Tucumán para orientar su economía al comercio internacional, un factor clave que explica el bajo crecimiento económico de la provincia en los últimos treinta años (Salas Arón, 2023). Desde la década del 90 en adelante, las exportaciones de Tucumán nunca superaron el 2% del total nacional y se mostraron altamente dependientes de la recesión económica de Brasil, principal comprador de autopartes. Entre 2000 y 2019, las exportaciones tucumanas se estancaron y la presión tributaria aumentó, especialmente el impuesto a ingresos brutos, que pasó de constituir un 2% del Producto Bruto Geográfico provincial a comienzos de los 2000, a un 5,5% entre 2010 y 2015 (Salas Arón, 2023). Estos elementos, en consonancia con una crisis de larga data en Argentina, explican algunos rasgos clave del mundo laboral del teatro tucumano: un gran volumen de economía informal, la dificultad para la instalación de iniciativas privadas, la absorción de oferta laboral casi exclusivamente por parte del Estado. En este marco, se verifican dificultades de las compañías de teatro para la innovación económica. Por ejemplo, a pesar de que el uso de plataformas virtuales haya aumentado notablemente en todos los rubros del consumo cultural (SINCA, 2023), los elencos y salas de teatro tucumanas no incorporaron prácticamente plataformas con billeteras electrónicas para venta de entradas, con contadas excepciones. De este modo, se evidencian los importantes desafíos del sector para ajustarse a las exigencias del mercado cultural en los tiempos que corren.

3. Tiempos de dedicación: frecuencia, intermitencia y “doble vida”

El teatro es una actividad que, tanto en Tucumán como en otras ciudades, presenta una situación que puede resultar llamativa: dentro de un elenco exitoso, quizás premiado o que realizó giras, puede haber artistas que se dedican a tiempo completo, mientras otros le dedican solamente unas cuantas horas semanales a la actividad. Los tiempos variados en la dedicación conforman una primera dimensión desde donde reflexionar sobre las condiciones y restricciones del quehacer de los artistas de teatro. Sobre todo, se trata de un punto que se vincula con la autonomía de un “campo” profesional, una modelización propuesta por Bourdieu (1990; 1995) que muchas veces se da por sentada sin antes corroborar si existe como tal. En muchos estudios en clave histórica sobre ciudades medianas, es común que se destaque dicha autonomización de las artes no como la explicación de un proceso, sino como una valoración realizada por el investigador, que pretende darle prestigio a las artes de una ciudad periférica declarando que tal o cual práctica funciona como un “campo”. Para Bernard Lahire (2010), cuando Bourdieu celebra la profesionalización y autonomización del campo literario francés a finales del siglo XIX en *Las reglas del arte* (1995), establece un modelo teórico que, en verdad, se basa sólo en un puñado de artistas. El caso de Flaubert, que fascina a Bourdieu, así como el de otras elites competidoras que se dedican exclusivamente a la profesión de escritores, constituyen más bien la excepción que la regla, indica Lahire. En muchos casos, las artes son un campo “secundario” de la vida social, más que “fundamental”, en la medida que muchos miembros ingresan tardíamente, publican obras con intermitencia y reparten su tiempo entre tareas artísticas y no artísticas (Lahire, 2010).

Estas reflexiones tienen consecuencias sustantivas para las ciencias sociales y los estudios del trabajo: para Lahire (2010) es incorrecto evaluar una actividad artística esperando que todos sus miembros sean “exclusivos”, exigiendo que se transformen en algo que nunca fueron, profesionales a

tiempo completo, donde todos obtienen ganancias que les permiten vivir de ello. Es evidente que el cine, el teatro o la literatura se enriquecieron, justamente, incorporando trabajadores que provenían de otros universos y que nunca dejaron de tener una “doble vida”. Desde el neorrealismo italiano al Nuevo Cine Argentino de finales de los 90, la apertura del campo de la actuación a actores y actrices no profesionales acarreó novedades en distintos contextos. Del mismo modo, el biodrama, que tuvo gran desarrollo en el teatro porteño, especialmente de la mano de Vivi Tellas y Lola Arias, incorporó “no actores” o actores no profesionales que narraban experiencias del “yo”, en sintonía con cierto anhelo presente en otros géneros discursivos contemporáneos que aspiran a “acceder a una experiencia más verdadera, más auténtica de lo real” (Pinta, 2013: 707). En Tucumán, por ejemplo, el desarrollo del *stand up* en los últimos años sólo puede comprenderse por la incorporación de actores a medio tiempo.

En suma, así como Lahire (2010) indica que la escritura literaria es una tarea habitualmente llevada adelante como una “doble vida”, también en teatro es común encontrarse con actores sociales clave que tienen un involucramiento doble, en un mundo artístico y en otro mundo social, de donde obtiene comúnmente sus ganancias económicas principales. El hecho de que muchos artistas de teatro no se dediquen a tiempo completo no debe leerse como una “imperfección” del campo, sino como un rasgo típico de los trabajos creativos. En la ciudad de Tucumán, podemos modelizar tres formas de involucrarse en el teatro según los tiempos de dedicación a la actividad. Están (1) quienes mantienen una frecuencia a tiempo completo, (2) quienes llevan una “doble vida” y (3) quienes mantienen un vínculo de intermitencia con la actividad.

En primer lugar, hay teatristas cuya práctica se caracteriza por la *frecuencia*: están en más de una puesta al mismo tiempo, procuran concursar para el Teatro Estable de la Provincia⁴, se involucran en otros trabajos artísticos como dar clases en un taller o en una institución, hacer música o escribir, mantenerse presentes en redes sociales, etc. En suma, tienen por objetivo dedicarse a tiempo completo al teatro y a otras actividades artísticas. Estos perfiles despliegan una decisión vocacional más clara por el teatro. Casi todos los días de su vida se involucran en alguna tarea vinculada a lo creativo, ya sea ensayar, dar clases o hacer funciones. En sus trayectorias, es común que identifiquen un momento bisagra, una crisis subjetiva en la que rechazan un trabajo regular no creativo y hacen la difícil apuesta de abandonar la estabilidad de esos ingresos para sumergirse enteramente en tareas artísticas.

Mariano es un actor de unos treinta años que, durante sus primeros años en la Licenciatura en Teatro, la carrera que ofrece la Universidad Nacional de Tucumán (UNT), ya estaba involucrado en muchos espectáculos. En paralelo, vendía artículos de limpieza con un amigo. Mariano disfrutaba de esa “vorágine” de producciones teatrales, recuerda, y cada vez más le fastidiaba el hecho de verse obligado a sostener su otro trabajo. Había probado suerte en una audición del Teatro Estable, pero no había sido seleccionado. Todo cambió un día, cuando, casualmente, se juntó a cenar con un docente y amigo de larga trayectoria en la actividad:

Es como que me agarró a cachetadas. Me dijo “Te tenés que recibir, no podés apostar a solamente ser actor del Teatro Estable ... ¿qué vas a hacer, vas a seguir trabajando de esta cosa que no te gusta? Fijate qué hacen los otros”. Y yo me quedé como tildado. “¡Son docentes! ¡Enseñan teatro! Miralo a este... miralo al otro...” Incluso los que trabajan en el Teatro Estable no les alcanza con eso. Son docentes. (S. M. de Tucumán, agosto de 2019. Entrevista con el autor)

Esta charla marcó a fuego el camino de Mariano. A partir de eso, se concentró en terminar la carrera para “empezar a tirar curriculum y enseñar teatro”. Así, consiguió dirigir un taller en un municipio, en el que se mantuvo con regularidad por mucho tiempo. Hasta aquel momento, había bloqueado para sí la posibilidad de abandonar su fuente de ingresos vendiendo productos de limpieza, el trabajo no creativo que le permitía vivir. Ahora bien, para hacerlo, tuvo que incorporarse a un trabajo teatral que sí podía dar ingresos: no los espectáculos, sino la docencia.

Yanina recuerda de forma similar un momento clave en su trayecto biográfico, cuando hizo la difícil apuesta de abandonar un trabajo que nada tenía que ver con el teatro y le pesaba. Yanina se había

⁴ Para un análisis sobre el Teatro Estable de la Provincia de Tucumán en tanto política cultural y en tanto oportunidad laboral, véase Salas Tonello (2022b).

recibido de Comunicadora Social y trabajaba como docente en varias escuelas. Mientras tanto, participaba en obras, obtenía reconocimientos importantes y comenzaba coordinar sus primeros grupos en un taller de actuación. Su trabajo como docente en escuelas, recuerda, le daba seguridad económica, pero también subjetiva. “*Viste que la escuela tiene una cosa que te organiza. Es muy fácil decirle a la gente: ‘Soy profe’*” (S. M. de Tucumán, mayo de 2023. Entrevista con el autor). Con el tiempo, estas tareas terminaron por cansarla y, con mucha dificultad, “*crisis existencial de por medio*”, terminó por renunciar. Al igual que en otras trayectorias, se trata de una gran apuesta, donde, del otro lado, sólo hay incertidumbre. En aquel momento, Yanina contaba únicamente con algunos talleres privados. Sólo con el correr del tiempo conseguiría dar clases en la universidad, acrecentar los grupos de estudiantes de teatro y coordinar también un espacio de escritura creativa. Así, dejaba su “*doble vida*” para tener una dedicación a tiempo completo en tareas artísticas, una jugada arriesgada que hoy la reconforta y le permite, por ejemplo, albergar decenas de páginas escritas sobre el método de enseñanza que desarrolla. Es interesante advertir que, tanto Mariano como Yanina, para entregarse por completo a las actividades artísticas, trabajan en ámbitos del sector público. Efectivamente, las direcciones de cultura de los municipios, la universidad, el Teatro Estable de la Provincia, el Instituto Nacional del Teatro muchas veces son espacios que atajan una oferta laboral de artistas que no encuentra su sitio en espectáculos masivos, televisivos o en la producción de publicidad, ámbitos clave del empleo cultural transitorio privado de las grandes metrópolis.

Una segunda serie de artistas de Tucumán se caracterizan por tener una *doble vida*, como decía Lahire (2010), en tanto sostienen una frecuencia notoria en el campo del teatro, con producciones casi todos los años, pero mantienen, en paralelo, una profesión no creativa. Un caso emblemático es el de Liliana Juárez, una conocida actriz de teatro y cine, que protagonizó junto a Sergio Prina tres películas exitosas en el circuito internacional y nacional⁵. Juárez no comenzó su formación de teatro en la juventud, sino mucho más adelante, después de un divorcio que la llevó a hacer un cambio de vida. A pesar de participar en películas premiadas y ser reconocida en festivales, la actuación no es el trabajo que más tiempo semanal le demanda, sino que es empleada en la Dirección General de Rentas de la Provincia de Tucumán. Cuando un medio local la entrevistó en su lugar de trabajo, señaló que este espacio le permitía “*alimentarse*” de quienes asisten “*porque son personajes que sirven para tu creación, en cuanto al vestuario, una forma de hablar (...) el ‘meta’, o ‘m’ijita’, o ‘teneme paciencia, papá’ son como los clásicos de nosotros*”⁶. En este caso, la actriz destaca su doble involucramiento, en las artes y en la conversación cotidiana con personas que nada tienen que ver con el teatro.

En tercer lugar, los *intermitentes* son quienes se suman a un elenco y, finalizada la puesta, pueden estar un largo tiempo hasta unirse a otra. Ganan premios, hacen giras, pero finalizado el espectáculo, se retiran del mundo teatral hasta que aparece una nueva oferta laboral que les interesa. A diferencia de los artistas que llevan una “*doble vida*”, los intermitentes tardan mucho más tiempo en regresar a la actividad, no les interesa tomar trabajos donde no se vean interpelados estéticamente y, mientras no están en alguna cartelera, es difícil saber si son o no teatristas. Como indicamos antes, siguiendo a Menger (2001), en caso de realizarse una encuesta para censar teatristas, ¿qué responderían los *intermitentes*? Según el autor, posiblemente se identificarían como teatristas solamente aquellos que están buscando incorporarse nuevamente a la actividad, pero no quienes se sienten “*fuera*” de las ofertas vigentes. Cabe enfatizar que los intermitentes muchas veces ganan premios o pueden hacer largas temporadas, es decir, son parte central del entramado estético y cultural de la actividad. A primera vista, los *frecuentes* son quienes conforman el grueso de los teatristas y las investigaciones en teatro tienden a tomarlos como la población que integra exclusivamente la actividad. Sin embargo, los artistas *intermitentes* y los que llevan una *doble vida* son igual de importantes, ya que ellos establecen una distancia con el campo artístico, y en sus razones podemos ver rasgos culturales claves de cómo imaginan el trabajo artístico, así como las restricciones laborales de un mercado cultural.

⁵ *Los dueños* (2013) de Agustín Toscano y Ezequiel Radusky, *El motoarrebataador* (2018) de Agustín Toscano y *Planta permanente* (2020) de Ezequiel Radusky. Todas están disponibles en el sitio web *Cine.ar*.

⁶ “Lili, la actriz internacional que trabaja en Rentas”. *El Tucumano*, 28 de diciembre de 2019. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=GIVAb_urkLM&ab_channel=eltucumano Consultado el 12 de julio de 2023.

El problema de los tiempos de dedicación destila una primera tensión constitutiva de cómo se comprende el trabajo creativo en varias culturas artísticas: la disyuntiva entre qué tan “adentro” y qué tan “afuera” se está. En el sexto apartado, desplegaremos esta tensión según el binomio *domésticos* e *inspirados*, según el teatro sea comprendido como un hogar del cual se pretende ser un miembro, o un terreno donde hacer primar lo espontáneo, el genio y la voluntad estética de un pequeño círculo. Qué tan dentro o qué tan afuera se está de la actividad, qué tan profesional se muestra un artista, no son simplemente efectos de los tiempos de dedicación al trabajo creativo, sino que constituyen formas de posicionarse simbólicamente entre los pares. En una entrevista publicada en un blog, una docente de la Licenciatura en Teatro de la UNT decía “soy teatrera”, dando a entender que su vínculo con la actividad era por afinidad o gusto, en lugar de decir “soy teatrista” o docente, y subrayar su adscripción profesional. Del mismo modo, un joven director, que también se desempeña como docente en la UNT, publicaba en su Facebook un *flyer* de unos años atrás, en el que convocaba a un taller de teatro: “De cuando me hacía el tallerista”, bromeaba. En este caso, pasar de ser un joven director a un tallerista es un camino hacia la exclusividad profesional y mayor frecuencia en la dedicación a la actividad, algo que se juzga irónicamente como falso o impostado. Estas intervenciones mínimas son significativas porque revelan que mostrarse fuera del campo o como un no profesional puede redundar en prestigio dentro del mismo. En los trabajos artísticos es común negar dicha identidad, entender la profesionalización o las rutinas del oficio como algo que atrofia la sensibilidad de artista. “Es mejor que el que escribe no se sienta escritor”, decía la escritora argentina Hebe Uhart como primera sentencia de su “Decálogo para quienes van a escribir”, advirtiendo que era un peligro para el artista olvidarse de los otros roles sociales que juega en su vida cotidiana (en Villanueva, 2020: 21). Entre los teatristas tucumanos, incluso entre muchos de los *frecuentes*, que se dedican a tiempo completo a las tareas creativas, son evidentes los gestos de resistencia a mostrarse como profesionales o, como diremos más adelante, a ser *domésticos*, a cumplir con los rituales derivados de la membresía al mundo del teatro. Por el contrario, muchos optan por lo *inspirado*: tomar distancia de los colegas, elegir unos pocos proyectos, no asistir a las premiaciones y posicionarse en un relativo “afuera”.

4. Integración en redes de trabajo

Para todo estudiante de teatro que transita sus primeras experiencias y desea desarrollar una carrera, un desafío clave serán los vínculos sociales y su capacidad de integrarse al mundo del teatro tucumano. A diferencia de los escritores o artistas visuales, “creadores solitarios” (Mauro, 2022) que se recluyen largo tiempo por su cuenta para producir, es casi imposible hacer alguna tarea teatral sin involucrarse en situaciones colectivas: el teatro exige el armado de compañías, la mirada de otro mientras se ensaya, la coordinación entre actores, director/a, las salas y los roles técnicos para programar ensayos, temporadas y giras. En suma, la dimensión social y colectiva de la actividad es un aspecto sobre el que permanentemente los teatristas toman decisiones: a quién convocar, a quién decir que sí o que no, con quién tomar clases, a qué espectáculo conviene asistir y ser visto en el público. Hay una amplia coincidencia entre los teatristas tucumanos de que la Licenciatura en Teatro de la UNT es el principal espacio para la construcción de estos lazos, una especie de malla donde se entra en contacto con docentes, directores y teatristas de varias generaciones y procedencias estéticas. “*La facultad te integra en el medio de producción. –sentenciaba un director de unos 40 años– Para alguien que no circula por la facultad, es mucho más difícil estrenar o estar con un grupo independiente que para alguien que circuló por la facultad*” (S. M. de Tucumán, abril de 2023. Entrevista con el autor). En Tucumán, donde no hay producción audiovisual, televisiva o de publicidades, ni tampoco empresas de casting o salas comerciales que contraten empleados, el mercado es bastante estrecho y ocupa un rol muy secundario como ámbito de socialización. Por ello, al no existir estas tareas para-artísticas en las que los artistas se involucran, la formación pública en la universidad es el gran terreno de socialización.

Ingresar a la carrera universitaria de teatro es una apuesta eficaz no sólo en términos de aprendizaje de técnicas, sino fundamentalmente de integración en redes laborales. En contraste, los talleres independientes ofrecen lazos de mayor intensidad, pero más restringidos en número. Los talleres operan como “círculos colaborativos”, una categoría propuesta por Michael Farrell (2001) para identificar grupos artísticos pequeños con convicciones estéticas e intensos lazos de amistad, donde la socialización

consiste en aprender contra qué figuras jerárquicas del campo discutir, de quiénes burlarse y contra quiénes adoptar posiciones combativas. En este sentido, la Licenciatura de la UNT y los talleres independientes suponen dos lógicas bien diferenciadas entre sí en lo que atañe a integración en el mundo laboral: la UNT supone la amplitud de lazos; los talleres se asocian, aunque no siempre, a la discordia y el hermetismo. Muchos actores y actrices que transitaban la Licenciatura en Teatro de la UNT coinciden en que es relativamente simple, en pocos años y aún sin egresar de la universidad, ingresar a trabajar en distintos espectáculos y ser parte de una red de colegas.

En varias trayectorias artísticas, asistimos a un momento que se repite con frecuencia: un teatrista que está dando sus primeros pasos, de repente, comienza a ser convocado frenéticamente por distintas compañías y figuras, cumpliendo distintas tareas, ya sea actuando, asistiendo al director o tomando un rol técnico. Un actor de unos treinta años recordaba ese momento en su carrera: “*Al principio, hacés porque alguien te llama. No sé si al principio todo lo decidís*”. Este testimonio es clave para comprender cómo las carreras profesionales se ven motorizadas por el impulso del teatrista a integrarse, pero también por una “vorágine”, de la que el trabajador de teatro es ajeno, según decía uno de ellos: se aceptan trabajos acicateados por el deseo de estar en cartel y ser vistos, o por no desistir el ofrecimiento generoso de un colega. El estado de reclutamiento permanente puede ser una victoria para un actor o una actriz que está comenzando, pero también una fuente de padecimiento. Así lo explicaba un joven director de unos 25 años: “*Tuve miles de conversaciones con amigos actores que terminaron en obras que eran una porquería, queriéndose morir tres días antes del estreno*” (Buenos Aires, marzo de 2019. Entrevista con el autor) El reclutamiento permanente es algo que todos desean, pero luego puede experimentarse como una situación de sometimiento: “*¡Eso es porque no quisiste estar fuera de cartel por dos meses!*” continuaba este joven director. “*Los pibes están desesperados por poner la carucha, por actuar, por estar ahí*” (Idem).

Muchas veces, la aceptación de una propuesta se funda en que ésta proviene de una figura destacada del campo –docentes de la universidad, miembros del Teatro Estable de la Provincia–, lo cual no garantiza la calidad o el éxito de la puesta. Durante el trabajo de campo, en una ocasión me encontré con varios actores en un bar, bebiendo cerveza después de un espectáculo. La conversación era divertida, cargada de carcajadas, ya que lanzaban ácidas bromas contra uno de ellos. La razón era las pésimas obras en las que había participado, de las cuales sus amigos se acordaban en detalle. Según contaban, los espectáculos eran aburridos, solemnes o carecían del mínimo rigor técnico. Ocurría que este actor, que era punto de las bromas, había intentado hacer, por varios meses, lo que muchos realizan en un momento inicial de sus carreras: acrecentar sus contactos, mostrarse trabajando con todos, decir que sí a cualquier cosa. A lo largo de esta conversación, cargada de sarcasmo y sentidos compartidos sobre qué era para ellos buen o mal teatro, se hacía evidente que la integración vertiginosa constituye un momento inicial preciso en las carreras profesionales en teatro en Tucumán, un momento no exento de tensiones, ya que el teatrista pone en suspenso sus propios criterios estéticos y culturales en pos de ganar su membresía. En este caso, se trataba de un actor que no había realizado la Licenciatura de la UNT, la razón por la cual se veía impelido a acelerar su integración en todos los espectáculos posibles.

Para cumplir los objetivos de integración al teatro tucumano, no es suficiente con participar en espectáculos, sino que existen exigencias suplementarias, muchas de ellas altamente ritualizadas, de las que los artistas deciden si participar o no. Por ejemplo, es importante asistir a los espectáculos de los colegas, saludarlos al finalizar la función y, eventualmente, recomendar la obra en las redes sociales. Al mismo tiempo, muchos teatristas prefieren tomar las conductas opuestas, a pesar de las dificultades que esto puede suponer: evitan asistir a los espectáculos, anteponiendo muchas veces el juicio estético al lazo social. Esta forma “inspirada” de aislarse es una apuesta que depende de las capacidades y jerarquías que cada quien porta, las cuales le permiten olvidarse de sus obligaciones “domésticas”. Además de asistir a los espectáculos de los colegas, una actividad clave de integración es participar en premiaciones, especialmente los Premios Artea de la Delegación Tucumana de la Asociación Argentina de Actores. Allí, se realiza una cena y una ceremonia de gala que “*muchos la toman así*”, explicaba un actor de unos 30 años que estaba finalizando la carrera de la UNT: “*Dicen ‘yo pago la entrada y me importa un carajo ser nominado (...), yo voy a comer, a tomar y a encontrarme con un montón de otros colegas con los que nos vamos a cagar de risa y a pasarla bien’*” (S. M. de Tucumán, agosto de 2019. Entrevista con el autor). En contraste, muchos artistas se mostrarán reacios ante estos premios y optarán por no asistir

a la noche de gala. Asistir o no a las obras de los colegas, asistir o no a las premiaciones: en ambos casos, son escenas clave donde se recrudece la tensión entre el orden *doméstico* y el orden *inspirado* según qué tan integrado o aislado un trabajador del teatro procure ser.

5. El rol del dinero

A finales del siglo XIX, cuando se consolidan las profesiones artísticas modernas, el dinero aparece como un factor gravitante, en tanto su negación constituye la identidad misma de los artistas. La novedad central de estas décadas fue la concepción del “arte por el arte”, que se oponía tanto al arte complaciente y con tintes moralizantes de la ética burguesa, pero también a quienes entendían que la misión del arte era la crítica social. Así como el arte se emancipaba de las exigencias morales, también debía perder el afán de lucro para ganar libertad y crecer en valor simbólico: en palabras de Bourdieu, “el artista sólo puede ganar en el mundo simbólico perdiendo en el mundo económico” (Bourdieu, 1995: 131). Este precepto es un factor clave para entender por qué las artes tienen dificultades para comprenderse como un trabajo. La distancia con el dinero se transformó en una vara para medir la calidad estética de una obra y de los propios artistas. Según indicamos, en el teatro argentino esta posición estuvo encarnada en el proyecto de Leónidas Barletta y la fundación del teatro independiente en los años 1930. Barletta buscaba tomar distancia del Estado, pero también de lo que entendía como una actitud codiciosa y estéticamente engañosa y banal del circuito comercial, la de ganar dinero con los espectáculos.

Al hacer foco en las etapas de las trayectorias de los trabajadores del teatro, observamos que hay una importante ruptura entre la formación y la producción. Si bien las artes constituyen oficios donde la formación es permanente, el paso desde la educación artística inicial a la producción no termina de desembarazarse de ciertos regímenes grupales y expectativas emocionales. En las entrevistas con los teatristas de Tucumán, se verifica que los talleres independientes son ámbitos de alta excitación emocional, donde surgen afinidades estéticas, ideológicas y afectivas. El placer, el éxtasis de hacer funciones e, incluso, la sensación de estar llevando adelante una empresa de transformación política, conforman los ingredientes principales de estas experiencias iniciales. ¿Cómo transitar, entonces, desde esas prácticas extáticas y afectivas, hacia situaciones de donde se espera un rédito económico para el sustento? Cabe remarcar que estas pautas no son exclusivas de los talleres, ya que la Licenciatura en Teatro de la UNT alienta también a dedicar larguísimo tiempo al ensayo y no planificar las puestas en función de las ganancias. De hecho, la carrera no enseña en ninguna etapa rudimentos de Producción. En suma, ¿Cómo pueden los teatristas negociar tiempos de trabajo adecuados a las retribuciones económicas, si en todos los ámbitos de formación se incentiva, más bien, el exceso en la experimentación y tiempos de ensayo, sin planes en pos de la retribución en dinero? En muchos casos, la negación del dinero o las dificultades para obtenerlo pueden leerse, justamente, como una brecha entre el momento de formación apasionada, y las instancias de producción. Por ello, muchos artistas indican, con pesar, que los espacios de formación realmente no enseñan a producir, sino más bien a experimentar estéticamente o a contar con técnicas físicas o sensorio-emotivas.

Por su parte, aquellos artistas intermitentes o que llevan una “doble vida”, según decíamos, no esperan ganar dinero con el teatro, ya que cuentan con otros trabajos no creativos. En consecuencia, las expectativas de quienes demanden mayores retribuciones en dinero entran en colisión con las de otros artistas que aceptan ganancias magras. A su vez, quienes mantienen una dedicación a tiempo completo en el teatro y otras actividades creativas, ganan dinero sobre todo con clases, pero muy ocasionalmente con espectáculos. En Tucumán, tanto en el ámbito independiente como en el circuito comercial-masivo, la taquilla es prácticamente la única fuente de retribución económica para los artistas, ya que sólo en contados casos las producciones cuentan con sponsoreo o patrocinio de empresas privadas. Al mismo tiempo, desde hace años la falta de público se convirtió en un problema entre los teatristas, motivo por el cual las compañías contemplan no encarecer el precio de las entradas, lo cual ocasiona que los costos de producción recaigan sobre el bolsillo del espectador.

Al conversar con los teatristas tucumanos, el dinero es un objeto que reiteradamente aparece engarzando personas, situaciones y emociones, por lo cual es inexacto afirmar que no tiene ningún lugar en la práctica. Ocurre que el dinero tiene un sentido distinto al que habitualmente se le asigna: el dinero como sustento económico. Siguiendo a Zelizer (2011), es importante indagar el “sentido social del

dinero” en el teatro tucumano. Lejos de despersonalizar las relaciones entre los sujetos, la moneda les permite a las personas interpretar “sus complicados y caóticos vínculos sociales” y dar significado a distintos tipos de interacción (Zelizer, 2011: 261)⁷. Por ejemplo, en el teatro de Tucumán, cada año se reedita una controversia ligada al dinero en las Fiestas Provinciales del Teatro de Tucumán, un evento organizado anualmente por el Instituto Nacional del Teatro (INT)⁸. En reiteradas ocasiones, se suscita la siguiente polémica: el INT decide que las entradas del evento serán gratuitas, como una forma de ampliar, presuntamente, la convocatoria de espectadores. Ahora bien, en cada ocasión, varios artistas expresan su enojo en redes sociales. Si bien es obvio que no esperan grandes ganancias, ni en este evento ni en las funciones regulares, entienden que el dinero es un factor imprescindible como contraprestación que construye un lazo social entre el público y los artistas. En este sentido, el dinero no tiene un sentido de ganancia, sino de crear un lazo social de reconocimiento del público hacia los artistas.

En otra ocasión, en una sala de teatro independiente, me topé con el siguiente cartel junto a la boletería:

“El teatro es un trabajo, un trabajo calificado. Los amigos apoyan el trabajo de los amigos. Por ello, pagan entradas sin especular ni solicitar entradas de favor ni descuentos. Apoye el teatro independiente en crisis. Pague su entrada y disfrute este maravilloso arte” (Observación de campo. S. M de Tucumán, julio de 2019)

En este caso, el dinero era mostrado como un objeto que dislocaba al teatro de cualquier tipo de circuito comercial, al comprender que la compra de la entrada no era un pago por un servicio, sino un acto de “apoyo” a un trabajo o a una iniciativa militante, dos elementos que aparecen juntos en este anuncio. Mediante el dinero, la compañía le decía algo al público: el teatro, lejos de ser una empresa, era algo que estaba en “crisis” y necesitaba de su ayuda. En este caso, mediante el dinero, la sala nos transmitía a nosotros, los espectadores, que nuestro dinero venía a “apoyar”, que éramos “amigos” del elenco, pero que también retribuíamos el trabajo de personas calificadas. Al igual que en el ejemplo anterior, el dinero parece venir a restañar una herida subjetiva de los artistas, quienes se sienten poco respetados en su identidad como tales. El dinero, nuevamente, no es una retribución que les permite el sustento, sino un elemento que construye el vínculo con los espectadores.

En Tucumán, las salas independientes tienen un aforo menor a cien personas, motivo por el cual, difícilmente, la taquilla deje ganancias sustantivas. Sin embargo, hay espectáculos donde la retribución económica sí cobra un lugar central. Algunos testimonios marcan que estas ganancias aparecen, por ejemplo, en los espectáculos para niños, que son vendidos a escuelas, una situación poco frecuente donde un elenco define un precio y recibe un *cachet*. En Tucumán, las salas estatales no tienen una dirección artística perfilada que programe espectáculos, una situación que eventualmente podría operar como una salida laboral para los elencos, al recibir un pago fijo. Ocasionalmente, los artistas pueden obtener dinero también mediante destrezas específicas de su oficio, en las que adquirieron gran habilidad. Daniel es un dramaturgo que cruzó los cuarenta años, con varias obras y premios en su haber, y se dedicó en varios espectáculos al humor, narrativas con enigmas, retomando elementos de los géneros populares en las salas de mayor aforo de Tucumán. “*Yo sacaba la cuenta –decía– Hace fácil diez años que todos los días estoy escribiendo algo. Todos los días*” (S. M. de Tucumán, julio de 2017. Entrevista con el autor). En su caso, logró dedicarse a tiempo completo a la escritura dramaturgica gracias a ciertos trabajos poco conocidos en su figura pública como artista. Una vez, un colegio religioso le encargó escribir el guion para un documental sobre la vida un santo. Otra vez, escribió el guion de la muestra final de una academia infantil de danza clásica. “Es muy *mercenario* lo mío”, contaba con cierta ironía.

Siguiendo a Zelizer (2011), el dinero no simplemente se obtiene, sino que además tiene un sentido: en el caso de Daniel, se lo presenta como un dinero mal habido, un dinero que lo transforma a él en un

⁷ Para una exploración a nivel local de los estudios sociales del dinero y el mundo del trabajo, véase especialmente el volumen compilado por Wilkis (2018), donde exploran las jerarquías y sentidos surgidas del dinero en distintas prácticas laborales: la terapia psicoanalítica, el ejército, las subastas de arte o la oferta de servicios sexuales.

⁸ Para un análisis de la orientación de los reconocimientos de la Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán, en cuanto a estéticas y generaciones premiadas, véase Salas Tonello (2019).

“mercenario”, alguien que hace un trabajo poco ético o en el cual no cree. Sin embargo, él mismo advierte que estas tareas “mercenarias” no son fáciles de hacer. Si lo convocan a él, es evidente que no cualquiera puede hacerlas, y que también el trabajo creador puede ser una forma de *expertise*. Uno de los trabajos más insólitos, subraya, fue quizás el que le tocó hacer para dos músicos. “Ellos cantan muy bien, pero la cagaban cuando querían hablar entre canción y canción, se trababan” (ibídem). Entonces, los músicos contrataron a Daniel para “guionar” las conversaciones informales típicas que los músicos tienen sobre el escenario para amenizar la velada. Además, les enseñó algunos atajos para parecer más espontáneos al contarlas. “Usé un par de anécdotas que tenían ellos... y les inventé otras. Hicimos también un pequeño laburo de dirección. Una noche tenían una tocada en Buenos Aires y me mandaron un mensaje diciendo que la gente se había reído mucho. Muy loco” (ibídem), explicaba sorprendido. Las tareas “mercenarias” de Daniel son, prácticamente, un secreto: no son parte de su *curriculum vitae* público, ni redundan en la construcción de su prestigio en el campo. Sin embargo, el dinero originado en la escritura es el que afirma su identidad como un trabajador del teatro, algo de lo que se enorgullece: desde hace años, escribe todos los días. Si en otros casos verificábamos un dinero de “apoyo” al teatro, en Daniel, la obtención de dinero afirma su identidad como trabajador del teatro.

Durante mis observaciones de campo, asistí en una ocasión a un evento donde dos actrices del circuito independiente hacían también, a su modo, un trabajo “mercenario”, poco vinculado a sus intereses experimentales, para ganar dinero. Me invitaron a asistir a un centro cultural, donde iban a hacer un pequeño trabajo. Al llegar, me encontré con una mesa con café, galletas y pilas de libros titulados “Corriendo tras los sueños”, “Entretejiendo voces”, “Poemas, relatos y reflexiones”, “Presencia de mujer”, volúmenes escritos en el taller literario de un programa estatal para adultos mayores. A cambio de una retribución económica, ellas debían hacer un pequeño número al comenzar del evento. Miré hacia la derecha, por un pasillo oculto junto a la sala principal, y las vi frotando la espalda contra la pared y repitiendo textos inconexos para entrar en calor. Apenas me vieron, estallaron en carcajadas. Era evidente que el lugar donde iban a actuar no tenía nada que ver con los sitios por donde yo las había visto desempeñarse. Me rogaron que esperase afuera de la sala, prohibiéndome terminantemente la entrada durante el número, porque les daba vergüenza y tenían miedo de reírse si me veían. Unos días atrás, las habían llamado por teléfono para ofrecerles ese trabajo, por el cual iban a pagarles mil pesos⁹ a cada una. Al igual que Daniel, para hacer dinero produciendo espectáculos, era necesario salir del mundo experimental.

En suma, el dinero se hace presente como un objeto que crea un vínculo con los espectadores, que afianza una identidad laboral, o como algo que se obtiene fugándose de las prácticas experimentales. Al igual que en los apartados anteriores, también el dinero marca al artista en dos direcciones distintas: por un lado, quienes se dedican a tiempo completo a tareas creativas y logran vivir del teatro y actividades para-artísticas; por otro, quienes prescinden del dinero originado en el teatro, porque el sustento ya está cubierto en otra actividad no creativa. Los primeros, con una frecuencia a tiempo completo, reparten su actividad entre espectáculos que los interpelan y también en trabajos que les interesan menos, así como tareas de docencia o gestión. Por su parte, quienes no buscan dinero en el teatro parecen adoptar la actitud más clásica de los artistas que observaba Bourdieu (1995), ganando en lo simbólico y perdiendo en lo económico. Al parecer, puede ser problemático que convivan, en una misma actividad, artistas que busquen y exijan ganancias a través del teatro, junto a otros que no busquen allí una retribución económica. De este modo, surgen dentro de la actividad posiciones muy variadas con respecto al dinero. Potencialmente, los que no buscan dinero con los espectáculos pueden llegar a alentar una incómoda situación de *dumping*: vender un producto –el trabajo artístico– por debajo de los costos promedio, dañando a otros oferentes, eliminando la competencia y dominando un mercado (Berríos, 2014). Sin embargo, son justamente esos potenciales agentes de *dumping* los que mantienen una relación muy intermitente con el mercado laboral y procuran trabajar en muy pocos espectáculos. En consecuencia, si bien no eliminan la competencia ni terminan por dominar el mercado, ciertamente fortalecen los acuerdos compartidos de que no es posible ganar dinero mediante la producción teatral.

⁹ 22 US\$ al cambio del momento.

6. Domésticos e inspirados: dos formas de involucrarse en la profesión teatral

Para comprender el trabajo teatral en Tucumán, no basta con describir su mercado laboral como un sistema exterior a los agentes. Es necesario analizar cómo accionan los artistas en ese mundo, con qué razones, implicancias subjetivas, morales y estéticas ¿Qué criterios entran a jugar cuando eligen a qué compañía sumarse, a quién convocar para una puesta, si asistir o no a una ceremonia de premiación? En los apartados anteriores, tracé un recorrido por tres ejes –los tiempos de dedicación, la integración social y el dinero– para comprender cómo experimentan su trabajo los teatristas tucumanos. El accionar de los artistas de teatro en Tucumán puede entenderse, sobre todo, según una tensión entre dos órdenes de valor, entre dos criterios generales que orientan la acción hacia una dirección u otra: lo *doméstico*, que implica aspirar al teatro tucumano como un hogar, donde priman los lazos fuertes y los afectos, con una reciprocidad incluyente y, también, jerarquías a respetar; o lo *inspirado*, un criterio que hace primar las convicciones estéticas y los afectos estrechos por sobre los rituales de membresía. Las trayectorias de los teatristas se mantienen siempre en esta negociación, entre la incorporación a ceremonias colectivas y el sostén de una intimidad inspirada.

Las categorías de orden *doméstico* e *inspirado* emergen de las contribuciones de Boltanski y Thévenot (1991) al campo de la sociología de las convenciones y las pruebas, una corriente que discute que los individuos actúen de forma aislada, pero también cuestionan un presunto holismo de reglas colectivas (Potthast, 2019). Boltanski y Thévenot no toman a los “grupos sociales” como unidad analítica, sino a las situaciones de controversia, a los momentos donde el actor social se enfrenta a una disyuntiva y debe tomar una decisión. Allí, la tarea del analista es distinguir qué “pruebas” utilizan los actantes, tomar “en serio” sus justificaciones y no reducirlas a una mera fachada o racionalización *a posteriori* (Nardacchione, 2016). En nuestro caso, recorrimos distintas situaciones donde los trabajadores del teatro se enfrentan a una disyuntiva ¿Cómo involucrarse en la actividad? ¿Qué elementos valoran o critican al desplegar una carrera? ¿Qué esperan de sus colegas, de las instituciones o de sus maestros? ¿En qué casos se busca obtener dinero, en qué casos es aceptable prescindir de él? En esta perspectiva, las formas de decidir y justificar no se corresponden necesariamente con un grupo social, sino que los involucramientos son más plurales. Del mismo modo, no es posible decir que lo doméstico o lo inspirado se corresponden con un solo tipo de oficio o un tipo de posición en las jerarquías de este mundo laboral.

Boltanski y Thévenot (1991) definen seis *cités* u órdenes de justicia, cada uno de las cuales pone en valor una dimensión de la vida social. La *cité inspirada* pondera el talento, la creatividad y lo inesperado, colocando como modelo a las figuras del genio, el niño o el loco. La *cité doméstica* valora la tradición, las jerarquías y los lazos familiares, y su modelo de referencia es la figura del padre o el anciano de la tribu. Actuar según el orden *doméstico* implica transformar una profesión en un hogar, hacer primar los lazos de un grupo primario sobre cualquier controversia. Por su parte, el orden *cívico* pondera la igualdad ante la ley; el orden de la *opinión* hace referencia a la estima por el renombre y la notoriedad personal; el *mercantil* valora el éxito y la competencia; por último, la *cité industrial* pondera la eficacia, el hecho de alcanzar una meta y la funcionalidad (Boltanski y Thévenot, 1991). Como indicamos, según esta perspectiva, los actores sociales se encuentran permanentemente en situaciones de decisión y crítica, frente a las cuales hacen valer un orden sobre otro. No existen correspondencias directas entre un mundo social y un orden de justificación: el orden *mercantil* o el *industrial* no son los únicos posibles en el mundo de los empresarios, ni tampoco los artistas se guían a cada paso por las reglas del mundo *inspirado*. Para la sociología de las convenciones y las pruebas, los actores sociales no están encerrados en un grupo social con reglas que se imponen de arriba hacia abajo, sino que se mueven permanentemente entre distintos marcos de controversia.

El accionar de los teatristas tucumanos sigue dos grandes lógicas, según se orienten “hacia adentro” del campo, valorando la integración y los lazos entre colegas, o “hacia afuera” del campo, estableciendo distancia con la identidad laboral, la profesionalización o la pertenencia a la actividad. Se perfilan así dos órdenes que entran en oposición la práctica laboral de los teatristas: lo *doméstico* y lo *inspirado*. Por un lado, lo *doméstico* supone el valor de la pertenencia al teatro tucumano, el vínculo con los colegas y el reconocimiento de tradiciones previas. Por su parte, lo *inspirado* corresponde a la ponderación de una fuerza individual o la potencia de un círculo colaborativo reducido que no debe ser obturada por nada,

una disposición agonística en el vínculo con los otros y, en consecuencia, cierto desprecio hacia las instancias donde lo grupal amenaza con imponerse sobre la pulsión inspirada. Para Boltanski y Thévenot (1991), la *cité inspirada* se corresponde con aquellas acciones que ponderan la iluminación, lo espontáneo, lo involuntario, las emociones que escapan a la medida y privilegian la singularidad por sobre las equivalencias (1991: 200-1). Tal como vimos, así como algunos artistas buscan integrarse en redes de trabajo y decir que sí a todo lo que se les ofrece, otros se caracterizan por, tempranamente, mostrarse altamente selectivos en los espectáculos donde participan. A su vez, muchos artistas apuestan por dejar otros trabajos y entregarse por completo a las actividades creativas, inclinándose por el orden *doméstico* en tanto pasan a pertenecer del todo al teatro tucumano. Ahora bien, la dedicación a tiempo completo se corresponde también, muchas veces, con artistas que se entregan por completo al mundo *inspirado*: transforman su casa en una sala, hacen de su taller un espacio desde donde discutir otras estéticas y convencerse de que dicho “círculo colaborativo” (Farrell, 2001) es una trinchera con relación al resto de los miembros del campo.

Existe un amplio arco de prácticas donde los teatristas accionan según el orden *doméstico*: la integración laboral practicada por los estudiantes de la UNT en sus primeros años, la dedicación frecuente e intensa a la actividad incluso cuando el artista no tiene afinidad con el espectáculo en el que participa, la afiliación sindical a la Asociación Argentina de Actores como sostén de la identidad actoral y la participación en premiaciones anuales. En paralelo, en otros marcos se destaca la lógica *inspirada*: tener una sala propia y no depender de otros espacios para la producción o las clases; el desinterés por el dinero en los trabajos teatrales; la negativa a integrarse y el involucramiento a medio tiempo en el mundo del teatro; la ponderación de círculos colaborativos pequeños en lugar de un tendido amplio hacia todos los colegas. La tensión entre el mundo *doméstico* y el mundo *inspirado* se relaciona íntimamente con el problema de la profesionalización y de la construcción de una identidad de los teatristas en tanto trabajadores. La dedicación frecuente, la obtención de dinero, la integración en redes de trabajo y el fortalecimiento de una identidad laboral construyen una forma de involucrarse “hacia adentro” de la profesión. En contraste, otros artistas construyen su identidad “hacia afuera”, estableciendo distancia hacia los rituales de membresía, optando por unas pocas producciones, desinteresados en el dinero como retribución de los espectáculos, ponderando los círculos pequeños antes que la integración intensa y extensa en la red de colegas.

En la ciudad de Tucumán, existen dos reconocimientos anuales cuyas características se corresponden también con un orden o el otro. Los Premios Artea de la Asociación Argentina de Actores se caracterizan por su voluntad de integrar a los teatristas, ya que siempre arman varias ternas que incluso superan la cantidad de elencos inscriptos. “*Nunca te vas con las manos vacías*”, decía un teatrista, subrayando con cierto desdén que todas las compañías siempre recibían algún reconocimiento. Además, los Artea consisten en una fiesta de gala, donde los artistas se reúnen a fin de año, donde el encuentro y el baile tienen un lugar central. A su vez, a pesar de la proliferación de ternas y nominaciones, los premios mayores a Mejor Espectáculo y Mejor Dirección siempre se los llevan teatristas consagrados del medio. Más que premiar, se trata de un ritual donde se exhibe quiénes son las jerarquías del campo. Por otra parte, en todos los casos los jurados son figuras locales, lo cual es una permanente fuente de sospechas y críticas por parte de los participantes. Los Artea operan sólo en apariencia como una comunidad horizontal. Un joven actor recordaba la primera vez que asistió a los Artea y comentaba su malestar al encontrarse con varias mesas separadas y sentir que le era difícil acercarse a los artistas prestigiosos para conversar. Los Artea integran, alientan la membresía y, a la vez, subrayan las jerarquías del campo. Siguiendo a Boltanski y Thévenot (1991), la figura que prioriza el mundo *doméstico* es la del patriarca, el jefe de la tribu, cuyo prestigio no puede ponerse en cuestión por otros órdenes de valor.

En paralelo, la Fiesta Provincial del Teatro organizada por el INT se corresponde con el mundo *inspirado*. A diferencia de lo Artea, reconoce como mejores espectáculos del año sólo a dos trabajos, que tendrán derecho a realizar giras. En consecuencia, alienta más las rencillas que la integración. Por otra parte, al menos dos jurados, y muchas veces los tres, provienen de otros sitios del país. Eso permite que los vínculos personales, domésticos, no incidan en los reconocimientos. Por otro lado, en varias ocasiones la Fiesta Provincial realizó reconocimientos inesperados, a directores debutantes menores de 30 años (Salas Tonello, 2019). En contraste con los Artea, la ceremonia de la Fiesta Provincial es breve, los elencos no suben a un escenario a agradecer y mostrar sus buenos deseos de membresía con la

comunidad. A su vez, el triunfo en la Fiesta Provincial les permite a los elencos participar de la Fiesta Regional y Nacional del Teatro, que se realiza en otros sitios del país. Por distintos motivos, es un premio que rompe el cerco doméstico del teatro tucumano, al incluir jurados externos y permitir que los elencos salgan de la Provincia. Mientras tanto, los Artea refuerzan el mundo doméstico, al crear una ceremonia cargada de emociones, vestuarios y condecoraciones. Además, según los artistas subrayan, se trata de un premio que no tienen valor fuera de los límites de la Provincia.

A modo de síntesis, proponemos una tabla que recupera los principales planteos del artículo con el fin de ordenar los datos y las propuestas de análisis, pero en absoluto se busca reducir a los artistas a su inserción en un cuadrante. Más bien, los artistas y sus carreras pueden entenderse como un movimiento entre columnas y entre cuadrantes, como un trayecto sembrado de disyuntivas y controversias donde se opta por un mundo o por otro.

Tabla: El trabajo teatral en Tucumán: Mundo domésticos (hacia adentro) / Mundo inspirado (hacia afuera)

| | MUNDO DOMÉSTICO Hacia <i>adentro</i> del campo | MUNDO INSPIRADO Hacia <i>afuera</i> del campo |
|--|--|--|
| Tiempos de dedicación | Participación <i>frecuente</i> . Realización de varios espectáculos en simultáneo y en lo sucesivo. Dedicación exclusiva a trabajos creativos. | Participación <i>intermitente</i> . Mayor <i>selectividad</i> en los trabajos. Ponderación de la autoría artística sobre la continuidad laboral. Doble vida. |
| Integración en redes de trabajo | <i>Integración</i> en redes de trabajo amplias. Asistencia a festivales. Asistencia como espectadores a puestas de los colegas. | Aislamiento y alta selectividad. Ponderación de <i>círculos colaborativos</i> exclusivos. |
| Dinero | El sustento principal proviene del <i>teatro o actividades creativas próximas</i> . | El sustento principal proviene de <i>actividades exteriores al mundo del arte</i> . |
| Reconocimientos | Premios Artea. Reconocer a los reconocidos. Jurados locales. Escasa validez fuera de la Provincia. | Fiesta Provincial del Teatro. Reconocimientos inesperados. Jurados externos. Posibilidades de realizar giras. |

La presente tabla tiene como propósito sintetizar las contribuciones del artículo, recuperando algunas características del trabajo teatral en Tucumán, el sentido que adquieren las acciones y en oposición a qué se construyen. Como puede observarse, los cuadrantes no mantienen correspondencias con grupos o posiciones dentro de la actividad. Siguiendo los preceptos de la sociología pragmática, no es posible deducir el accionar de los sujetos por su lugar en la estructura social. Por el contrario, entendemos que el esquema sirve como una grilla para interpretar una trayectoria, en la medida que permite poner de relieve con qué cuadrante y columna se corresponde un artista en tal o cual momento de su carrera. De este modo, considero que así podemos obtener una imagen móvil del teatro tucumano, con artistas que toman decisiones sobre cómo involucrarse. A su vez, la tabla demuestra que quienes se posicionan en un “afuera” del teatro –los intermitentes, los que llevan una “doble vida” o los que no ganan dinero con el teatro– son parte del teatro tucumano. Tal como anticipamos, cualquier medición de una actividad artística, especialmente en ciudades medianas y pequeñas, debe dar cuenta de la variedad de perfiles, con la premisa de que los grados de inserción e intensidad de participación son diversos. Estar más “adentro” o “afuera” del teatro no es únicamente una posición objetiva en una estructura, sino un principio mediante el cual el actor social se nombra y busca ser percibido. A veces, veremos a domésticos e inspirados entrar en confrontación. En otras ocasiones, lo doméstico y lo inspirado son órdenes que conviven, que se suceden en la línea temporal de una carrera, que son válidos para las decisiones estéticas, pero no para la obtención de dinero.

7. Conclusiones

En el presente artículo, me propuse analizar las características del trabajo de los artistas de teatro en la ciudad de San Miguel de Tucumán. La relevancia del estudio reside en las posibilidades de echar luz sobre las peculiaridades del trabajo creativo en una ciudad no metropolitana, donde el financiamiento en cultura es escaso, no hay industrias culturales robustas ni existe una infraestructura de salas empresariales. El artículo analizó el trabajo de los artistas de teatro en Tucumán según tres dimensiones: los tiempos de dedicación, la integración en redes de trabajo y el dinero. El estudio no sólo caracterizó dimensiones generales del mercado laboral, sino que también indagó qué criterios de valor e implicancias subjetivas se ponen en juego cuando un actor social se involucra en el mundo del teatro. De este modo, incorporando las contribuciones de la sociología pragmática, el artículo indagó el trabajo de los artistas subrayando sus posibilidades de acción.

Según indicó la bibliografía, los acuerdos culturales compartidos del circuito independiente sostienen y legitiman el carácter multi-tarea de la actividad, la informalidad de los contratos, la precariedad de los ingresos o, incluso, la aceptación de condiciones poco seguras cuando se hace una gira o se sube a un escenario. En suma, la precariedad laboral no parece tener, en el mundo del teatro, su origen en codiciosos patrones o empresarios, sino en los propios artistas y sus alianzas mediadas por el prestigio. Sin embargo, otros autores indicaron que “ganarse la vida” tiene un sentido más amplio, que excede las posibilidades de retribución económica, e incluye otras dimensiones sustantivas, como embarcarse en un proyecto colectivo, establecer lazos de reciprocidad y defender un tipo de trabajo creativo frente a los demás. Según observamos, en el teatro de Tucumán existen grandes dificultades para obtener dinero con el trabajo creativo ligado al teatro, con excepción de quienes se desempeñan como docentes u obtienen contratos con más continuidad en el sector público. Al respecto, las iniciativas empresariales, comerciales o conectadas a la industria cultural no existen como sector significativo de empleo cultural, como ocurre en las grandes metrópolis. Posiblemente, ésta sea la diferencia más relevante entre Tucumán y una ciudad como Buenos Aires. Por ello, no es el mercado el sector de mayor integración laboral, sino la Universidad y su Licenciatura en Teatro, una malla de intercambios de primera importancia, donde se tejen lazos clave para ingresar a las producciones.

La distinción entre dos órdenes, *doméstico* e *inspirado*, tiene por objetivo realizar una contribución de conceptos sintéticos para comprender el trabajo de los teatristas, especialmente al modo en que éstos se involucran en la actividad, con qué sentido y criterios de valor. Estos órdenes, orientados hacia “adentro” o hacia “afuera” del campo, pretenden subrayar las posibilidades de agencia de los artistas. Los datos y testimonios dan cuenta de un mercado laboral con posibilidades de inserción en espectáculos, pero altas restricciones para la obtención de dinero. Sin embargo, en ese marco, los teatristas tienen movimiento, posibilidades de optar según los contextos y personas involucradas. Más que mostrar una fotografía estática, la tabla final tiene como propósito delinear un abanico de acciones y sentidos posibles. A su vez, es evidente que la tensión *domésticos/inspirados* implica una negociación permanente en el quehacer artístico, en tanto no es posible alejarse o entregarse completamente a un orden o al otro.

El presente trabajo aportó reflexiones tendientes a fortalecer el sector cultural en ciudades medianas, ya sea desde la política pública, como desde las iniciativas del sector empresarial. Considero que la proyección de eventuales transformaciones debe tener en vista los incentivos económicos y de reconocimiento de los artistas. San Miguel de Tucumán cuenta con una infraestructura cultural pública relevante –dos salas universitarias, dos provinciales y una municipal–, pero que aún no estableció políticas nítidas ni proactivas para el fortalecimiento efectivo del sector empresarial, público o autogestivo. Dicha infraestructura de espacios teatrales constituye un activo importante para motorizar la producción y trabajar con una agenda aún pendiente por estas latitudes: la gestión y atracción de públicos. A su vez, la política pública debe prestar atención al fortalecimiento longitudinal de carreras, visto que muchos directores, exitosos en experiencias debutantes, abandonan la actividad teatral al no encontrar oportunidades cuando alcanzan posiciones intermedias. Para ello, también la investigación en teatro debe fortalecer su interés en el ámbito del trabajo, indagando este arte como un mercado laboral,

caracterizado por jerarquías sociales, oportunidades, restricciones estructurales y posibilidades de agencia.

Bibliografía

- Bayardo, Rubens (1995). *El Teatro "off Corrientes" ¿Una alternativa estético-cultural?*. Tesis de Doctorado en Antropología. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Buenos Aires. Inédita.
- (2008). "Políticas culturales en Argentina". En: Canelas Rubim, A. y Bayardo, R. (orgs) *Políticas culturais na Ibero-América* (pp. 15-45). El Salvador: EDUFBA.
- (2023). *Política, economía y gestión cultural*. Buenos Aires: RGC.
- Berríos, Rubén (2014). "Dumping y subsidios en las exportaciones chinas: El caso textil peruano". En: *Pensamiento crítico*. N° 19, Vol 2, pp 39-63. <https://doi.org/10.15381/pc.v19i2.11101>
- Boltanski, Luc y Thévenot, Laurent (1991). *De la justification. Les économies de la grandeur*. Paris: Gallimard.
- Bourdieu, Pierre (1990). "Algunas propiedades de los campos". En: Bourdieu, P. *Sociología y cultura*. (pp. 119 - 126) México: Grijalbo.
- (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Chartrand, Harry Hillman (2016). "Financiar las bellas artes: tendencias internacionales político-económicas de 1985, 2001 y 2016". (Traducción de Chávez Aguayo, M. y García Bátiz, M.) En: *Córima, Revista de Investigación en Gestión Cultural*, N° 1. Año 1. (s/núm. de páginas).
- De la Garza Toledo, Emilio (2009). "Hacia un concepto ampliado de trabajo". En: Neffa, J.C., De la Garza Toledo, E. y Muñiz Terra, L. (comp.) *Trabajo, empleo, calificaciones profesionales, relaciones de trabajo e identidades laborales* (pp. 111-140). Buenos Aires: CICCUS.
- Del Mármol, Mariana (2020). "Entre el deseo, la amistad y la precarización. Trabajo artístico y militancia cultural en la producción teatral platense". En: *Cuadernos de Antropología Social*. N° 51. Pp 169-188.
- Farrell, Michael (2001). *Collaborative Circles: Friendship Dynamics and Creative Work*. Chicago: University of Chicago Press.
- Fischer, Melina (2021). *Las dinámicas de la cultura en dos ciudades no metropolitanas de la Provincia de Buenos Aires*. Tesis de Doctorado en Sociología. Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín. Disponible en <https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/2063>
- Lahire, Bernard (2010). "The Double Life of Writers". En: *New Literary History*. N° 41, Vol. 2, pp 443-465.
- Mauro, Karina (2013). "La actuación popular en el teatro occidental". En: *Pitágoras 500*, N° 5, pp. 15-31.
- (2018). "Cooperativismo y condiciones laborales de los actores del teatro porteño". En: *Pilquen*. Vol. 21 N° 15, pp. 38-48.
- (2022). Trabajo artístico y pandemia. Precariedades estructurales, políticas públicas y estrategias de lxs trabajadorxs. En: *Trabajo y Sociedad*. N° 38. Año XXIII, pp. 119-124.
- Menger, Pierre-Michel (2001). "Artistic labor markets and careers". En: *Annual Review of Sociology*. N° 25, pp. 541-574.
- Nardacchione, Gabriel (2016). "Laurent Thévenot, autor de una sociología heterodoxa en a Francia del siglo XX". En: Thévenot, Laurent. *La acción en plural. Una introducción a la sociología pragmática* (pp. 11-24). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Pellettieri, Osvaldo (2006). *Teatro del Pueblo. Una utopía concretada*. Buenos Aires: Galerna.
- Pinta, María Fernanda (2013). "Efectos de Presencia y Performance en el Teatro de Lola Arias". En: *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Vol. 3, N° 3, pp. 706-726.
- Potthast, Jörg (2019). "La sociología de las convenciones y las pruebas". En: Benzecry, C., Krause, M. y Ariel Reed, I. (ed.) *La teoría social, ahora. Nuevas corrientes, nuevas discusiones* (pp. 443-473). Buenos Aires: Siglo XXI.

- Rimoldi, Lucas (2011). “Estrategias de gestión y producción escénica en el teatro independiente argentino de 2001 a 2011”. En: *Letras* 63-64, pp. 115-30.
- Rius-Ulledemolins, Joaquim (2014). “¿Por qué se concentran los artistas en las grandes ciudades? Factores infraestructurales de localización, estrategias profesionales y dinámicas comunitarias” En: *Revista Española de Investigación Sociológica*. N° 147, pp. 73-88.
- Salas Arón, Emiliano (2023). “Competitividad externa y crecimiento en las economías regionales argentinas durante la segunda globalización (1993-2019)”. En: *XXVI Seminario de Federalismo Fiscal* (Julio de 2023, Mendoza). Inédito.
- Salas Tonello, Pablo (2019). “La Orientación Generacional y Estética de una Premiación del Estado Dirigida al Teatro Independiente”. En: *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Vol. 9, N° 2, pp. 1-27.
- (2021). “El teatro de San Miguel de Tucumán: salas, circuitos de producción e instancias de formación”. En: *Latin American Theatre Review*. Vol. 55. pp. 133-154.
- (2022a). “Futuro Imperfecto: crisis, desafíos y oportunidades del teatro de Tucumán frente a la pandemia del Covid-19”. En: *Revista Avances*, N°31, pp. 213 – 232.
- (2022b). “El Teatro Estable de la Provincia de Tucumán: un análisis como política cultural y como oportunidad laboral”. *Memoria Académica de la UNLP-FAHCE. Workshop Diálogos sobre Cultura, Arte y Política*.
https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.15227/ev.15227.pdf.
- Taluelle, François (2015). “A la búsqueda de las ciudades intermedias. Algunos elementos de discusión”. En Maturana, Francisco y Rojas Bottner, Andrés. *Ciudades intermedias en Chile. Territorios olvidados*. Santiago: RIL Editores, pp. 15-20.
- UNESCO (2018). *Derechos humanos y derechos culturales*. Ciudad de México: UNESCO.
<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000366656>
- Villanueva, Liliana (2020). *Las clases de Hebe Uhart*. Buenos Aires: Blatt & Ríos.
- Wilkis, Ariel (ed.) (2018). *El poder de (e)valuar. La producción monetaria de jerarquías sociales, morales y estéticas en la sociedad contemporánea*. Buenos Aires: UNSAM Edita, Ed. UNR.
- Zallo, Ramón (2007). “La economía de la cultura (y de la comunicación) como objeto de estudio”. En: *Revista de Estudios de Comunicación*, N° 22, pp. 215-234.
- Zelizer, Viviana (2011). *El significado social del dinero*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

DOCUMENTOS

- Centro Cultural Recoleta. Página oficial, disponible en: <http://www.centroculturalrecoleta.org/el-recoleta> Consultado en octubre de 2020.
- El Tucumano (28/12/2019). “Lili, la actriz internacional que trabaja en Rentas”. Diario online, disponible en https://www.youtube.com/watch?v=GIvAb_urkLM&ab_channel=eltucumano Consultado el 12 de julio de 2023.
- INDEC (2023). *Portal geoestadístico*. <https://portalgeoestadistico.indec.gob.ar/>
- Mauro, Karina (2020). “Tenemos que hablar (de números), Torvaldo”, *Revista RGC*.
<http://rgcediciones.com.ar/tenemos-que-hablar-de-numeros-torvaldo-un-analisis-de-los-indicadores-surgidos-durante-la-pandemia>
- Radusky, Ezequiel (director) (2019). *Planta permanente*. Campo Cine-Salado Films
- Sistema de Información Cultural de la Argentina (SINCA) (2010). *Hacer la cuenta. La gestión cultural pública de la Argentina a través del presupuesto, la estructura institucional y la infraestructura*.
- (2019). *Coyuntura cultural. Gasto y empleo público cultural*. Año 11, N° 24.
- (2020). *Coyuntura cultural. Gasto público y empleo cultural. Resultados 2018*. Año 12, N°29.
- (2023). *Encuesta Nacional de Consumos Culturales 2023*.
- Toscano, Agustín (director) (2018). *El motoarreatador*. Rizoma Films.
- Toscano, Agustín y Radusky, Ezequiel (directores) (2013). *Los dueños*. Rizoma Films.