

¿Para qué estudiamos? Un análisis sobre oportunidades de inserción laboral de estudiantes y egresados/as de la Tecnicatura en Actuación en Escuela de Teatro de La Plata, Argentina

Juliana Díaz*

CONICET / FaHCE-UNLP
julianadiaz345@gmail.com

Recibido: 11-04-20

Aceptado: 06-07-20

Resumen: Este artículo propone analizar las representaciones de estudiantes y egresados/as de la Tecnicatura en Actuación en la Escuela de Teatro de La Plata (ETLP) sobre su formación profesional e inserción laboral. Para ello, en el año 2018 se realizaron dieciséis entrevistas en profundidad a actores y actrices residentes en la ciudad de La Plata (Argentina). Además, se llevaron a cabo observaciones participantes de dos elencos de La Plata y un total de ochenta y nueve encuestas de manera virtual. Para su análisis, se han puesto en diálogo los datos construidos desde una perspectiva cualitativa a partir de técnicas e instrumentos propios tanto de la metodología cualitativa como cuantitativa. Estos datos fueron analizados a partir de categorías analíticas a partir de cierta bibliografía afín a la temática, recuperando una metodología *transdisciplinar* (Bugnone, Fernández, Capasso y Urtubey, 2016). Se han incluido aspectos de la sociología, la economía, la teoría del teatro, la filosofía, la historia, el urbanismo y la literatura.

* Licenciada y Profesora en Sociología por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata (FaHCE - UNLP). Becaria Doctoral Conicet con lugar de trabajo en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS) de doble dependencia (UNLP / Conicet).

Palabras clave: actuación; teatro; trabajo; educación; La Plata

Why do we study? An analysis of job placement opportunities for students and graduates of the Acting Technician Cursus at La Plata Theater School (Argentina)

Abstract: In this article we propose to analyze the representations of students and graduates from the Acting Technician at the La Plata School of Theater (ETLP) regarding their professional training and job placement. To do this, in 2018 we conducted sixteen in-depth interviews with actors and actresses residing in the city of La Plata, Argentina. In addition, we have carried out participant observations to two casts of La Plata and a total of eighty-nine surveys virtually. For its analysis, the data constructed from a qualitative perspective from techniques and instruments typical of qualitative and quantitative methodology have been put into dialogue. These data were analyzed from analytical categories incorporated in relation to a certain bibliography related to the subject, recovering a transdisciplinary methodology (Bugnone, Fernández, Capasso and Urtubey, 2016). For this, we have included aspects of sociology, economics, theater theory, philosophy, history, urban planning, and literature.

Key Words: Acting; Theatre; Work; Education; La Plata

Por que estudamos? Uma análise das oportunidades de emprego para estudantes e graduados do Técnico Interino da Escola de Teatro La Plata, Argentina

Resumo: Neste artigo, propomos analisar as representações de estudantes e graduados do Técnico Interino da Escola de Teatro de La Plata (ETLP) em relação à sua formação profissional e colocação profissional. Para fazer isso, em 2018, realizamos dezesseis entrevistas em profundidade com atores e atrizes residentes na cidade de La Plata, Argentina. Além disso, realizamos observações dos participantes para dois elencos de La Plata e um total de oitenta e nove pesquisas praticamente. Para sua análise, os dados construídos a partir de uma perspectiva qualitativa a partir de técnicas e instrumentos típicos da metodologia qualitativa e quantitativa foram colocados em diálogo. Esses dados foram analisados a partir de categorias analíticas incorporadas em relação a uma determinada bibliografia relacionada ao assunto, recuperando uma metodologia transdisciplinar (Bugnone, Fernández, Capasso e Urtubey, 2016). Para isso, incluímos aspectos da sociologia, economia, teoria do teatro, filosofia, história, planejamento urbano e literatura.

Palavras Chaves: Atuação - Teatro - Trabalho - Educação - La Plata

*(...) Orgullosamente afirmo que escribir, para mí, constituye un lujo.
No dispongo, como otros escritores, de rentas, tiempo o sedantes
empleos nacionales. Ganarse la vida escribiendo es penoso y rudo. (...)
A veces se le caía a uno la cabeza de fatiga, pero...
Mientras escribo estas líneas, pienso en mi próxima novela.
Roberto Arlt, Los lanzallamas*

Introducción

Este trabajo es parte de una investigación que inició con la elaboración de la tesina de grado con la que obtuve el título de Licenciada en Sociología (Díaz, 2018) y continúa en el marco de la tesis de posgrado del Doctorado en Ciencias Sociales (FaHCE-UNLP). En línea con esa investigación, nos parece fundamental indagar qué oportunidades de inserción laboral encuentran los sujetos que transitan la formación profesional y obtienen el título terciario de actor/actriz. Particularmente, nos interesa analizar las representaciones de estudiantes y egresados/as de la Tecnicatura en Actuación en la Escuela de Teatro de La Plata (ETLP) respecto a su formación profesional e inserción laboral. Para ello, hemos realizado dieciséis entrevistas en profundidad a actores y actrices residentes en la ciudad de La Plata en el año 2018. Entre ellos/as encontramos estudiantes y egresados/as de la ETLP, así como docentes y directivos, para conocer distintas voces involucradas con la institución. Las entrevistas fueron de carácter individual, con excepción de una que fue grupal a un elenco de cuatro mujeres (algunas transitaban por la ETLP y otras tenían otra formación actoral por talleres privados). La selección de la muestra fue teórica, con el fin de asegurar heterogeneidad dentro de la población recortada.

Además, se han realizado ochenta y nueve encuestas a actores y actrices de la ciudad de La Plata. Las encuestas son de carácter no probabilístico¹ ya que no existen, hasta el día de la fecha, datos certeros de cuál es la población total de actores y actrices en la región. Las encuestas fueron auto-administradas por

1 Es decir que no posee representatividad estadística, pero que cuenta con la ventaja de aplicar la técnica con escasos recursos económicos y humanos (Baranger, 1992: 7).

web (López-Roldán y Fachelli, 2015: 15), es decir que han sido elaboradas mediante el formulario de *Google Docs* y distribuidas por redes sociales como *Facebook*, *Instagram*, *Gmail* y *WhatsApp*, con un gran aporte de la comunidad teatral platense para su difusión. En este caso, la selección de la muestra fue teórica para asegurar heterogeneidad en las experiencias tanto formativas como laborales de los actores y las actrices, siendo más de la mitad (específicamente cincuenta y cinco personas), quienes transitaban o transitan su formación por la ETLP.

Asimismo, hemos llevado a cabo observaciones participantes en dos elencos de La Plata. Uno de ellos realiza una obra de teatro cuya trama recorre algunas problemáticas en torno al fracaso de obras de teatro (específicamente en el campo independiente). El otro es dirigido por una reconocida profesora de la ETLP y en él actúa un grupo de siete actrices y un actor. Todos/as ellos/as se conocieron en el marco de su formación dentro de la ETLP.

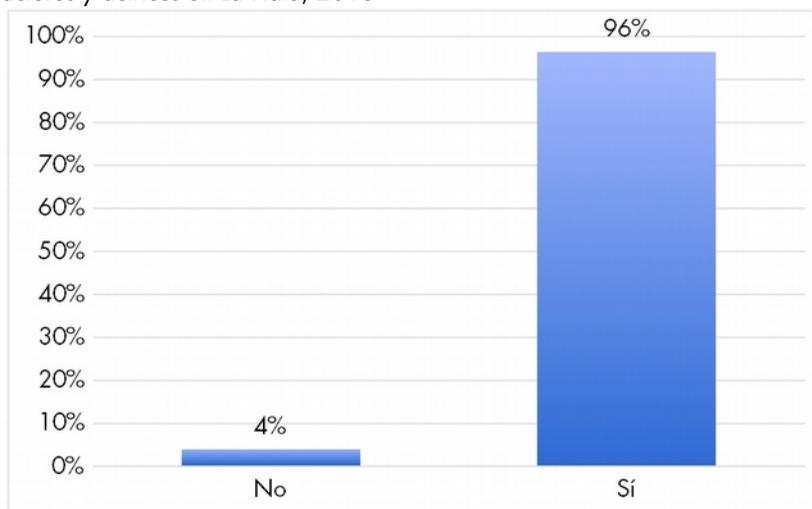
El conjunto de voces recuperadas a partir de: 1) dieciséis entrevistas a actores y actrices que se han visto involucrados/as de alguna manera con la institución, 2) ochenta y nueve actores y actrices encuestados/as de los cuales el 62% ha transitado (o transita) parte de su formación actoral en la ETLP y 3) las observaciones de los dos elencos (uno surgido del encuentro en la ETLP), han permitido realizar el estudio teniendo en cuenta diversas perspectivas. Se intentó indagar el problema analizando lo que los sujetos hacen en su práctica laboral, lo que ellos/as dicen y opinan sobre su trabajo y formación y cómo ellos/as explican y sostienen los significados que otorgan a esas representaciones (esto lo hemos analizado en diálogo con bibliografía acorde a la temática).

Para el análisis de la investigación, se han puesto en diálogo datos construidos desde una perspectiva cualitativa a partir de técnicas e instrumentos propios de tanto la metodología cualitativa como cuantitativa. Estos datos fueron analizados a partir de categorías analíticas incorporadas en relación con cierta bibliografía afín a la temática, recuperando una metodología transdisciplinar (Bugnone, Fernández, Capasso y Urtubey, 2016). Para ello, hemos incluido aspectos de la sociología, la economía, la teoría del teatro, la filosofía, la historia, el urbanismo y la literatura. Para el procesamiento de datos, se han utilizado los softwares *Statistical Package for the Social Sciences* (SPSS) y *Atlas/ti*.

La discontinuidad: el nombre que esconde la precariedad

Como punto de partida, asumimos que la práctica artística (particularmente la actividad actoral en teatro) es un trabajo. Para empezar, porque existe ley nacional del Actor (27.203) que considera a la actuación como un trabajo y establece una serie de regulaciones por su carácter *discontinuo*. A pesar que no todos/as los actores y las actrices de La Plata son conocedores/as de esa ley², la gran mayoría de los y las encuestados/as (exactamente un 96% de los casos) aseguran entender a su actividad actoral como un trabajo.

Gráfico 1. Identificación de la actividad actoral como trabajo por parte de actores y actrices en La Plata, 2018



Fuente de elaboración propia.

De hecho, el mismo consenso puede observarse en la totalidad de los/as entrevistados/as, que incluso sostienen entre las razones utilizadas para

2 Aquellos/as que conocen la ley dicen que la misma se reduce a situaciones laborales que resultan ajenas al espacio local, ya que refiere a trabajos registrados con relación de dependencia (muy distinta a la realidad de la mayor parte del trabajo actoral en La Plata).

justificar su postura que es una actividad que implica formación y perfeccionamiento continuo para su realización.

Y después en cuanto al trabajo, me parece que sí, que tenemos que ser considerados trabajadores porque realmente le ponemos el cuerpo a lo que hacemos, realmente hay muchas horas invertidas, hay información mediando ahí. Más en una ciudad como La Plata que está lleno de gente que está formada y cada vez más formada (Actor, 28 años).

Esto es, el tiempo de trabajo que se dedica, el conocimiento específico que se adquiere sobre la actividad, el esfuerzo físico y mental que demanda, las proyecciones a futuro y las responsabilidades y compromisos que acarrear, justifican la necesidad de adquirir formación profesional. Cada entrevistado/a asegura que son profesionales porque es un trabajo que requiere de una especificidad que *debe* ser reconocida socialmente (aunque, a raíz de las condiciones en que trabajan, dicen que no está del todo reconocida).

Resulta pertinente recuperar el paradigma teórico que estudia y sustenta esta postura. El filósofo francés Jacques Rancière ha realizado estudios sobre las prácticas artísticas en relación al espacio social que componen. Particularmente en *La noche de los proletarios* (2017) ha narrado, de un modo más literario, aquello que introduce en un capítulo de la *División de lo sensible* (2002). El autor pone en discusión la perspectiva platónica que separa a los trabajadores de la actividad artística. Este punto de partida es fundamental, ya que entendemos la actuación como una actividad laboral en términos marxistas, es decir, como la capacidad humana de crear y transformar la naturaleza (Marx, 2016: 70). Además es necesario entender al trabajo más allá de las dimensiones fisiológicas y biológicas del ser humano. Esto es así porque se trata de la prestación de un servicio o producción de un bien en el que, además del intercambio mercantil, se movilizan cuestiones psíquicas y mentales del intercambio social (Neffa, 2003). Ahora bien, para entender cuáles son estas cuestiones psíquicas y mentales y cómo afectan a los/as sujetos, es importante revisar las consideraciones y valoraciones sociales que se asumen en la idea del trabajo. Para ello, Meda (2007) realiza una revisión teórico-práctica del concepto concluyendo lo siguiente:

Ya no es solamente un ingreso, un medio de insertar lo que se espera del trabajo, sino efectivamente un medio para realizarse, para desarrollar sus capacidades, sin importar que sus expectativas sean razonables o no. A un punto tal que, de ahora en adelante, las profesiones soñadas o aquellas en las cuales los individuos parecen realizarse más, son las que se consideraban hasta ahora como las más alejadas del trabajo: las profesiones artísticas. Como lo recuerda P. M. Menger, el trabajo artístico era concebido por el joven Marx

como el modelo de trabajo no alienado por el cual el sujeto se realizaba en la plenitud de su libertad expresando las fuerzas que hacían la esencia de su humanidad (Meda, 2007: 32).

Para comprender las particularidades del trabajo artístico en general, encontramos aportes fundamentales del francés Pierre-Michel Menger (2009). La característica principal de cualquier trabajo artístico, entonces, gira entorno a la noción de *incertidumbre*. Como en todo trabajo del régimen capitalista actual, existen riesgos a correr. Sin embargo, en la actividad artística, ese riesgo se potencia en el afán por conseguir el mayor éxito posible, sólo a partir de prácticas sumamente innovadoras. Esta prueba de lo nuevo puede resultar en una marca de época, como terminar en fracaso. Por supuesto, existen varias nociones de éxito, sobre todo dependiendo al subcampo en que se circule (en términos bourdianos podemos distinguir al *gran campo de producción artística* frente al campo de *producción restringida*³). De todas formas, el éxito de cada subcampo (siendo el éxito económico el que asegure el triunfo del primero, y el simbólico el que asegure el triunfo del segundo), se ponen en relación a partir de una tensión constante dentro del campo artístico. De hecho, es así como Bourdieu (2015) elabora el concepto de *mundo económico al revés*. Entendemos entonces que, en la realidad efectiva de los artistas (entendidos ya no como genios creadores, sino como sujetos de carne y hueso que tienen que trabajar para asegurarse el día a día), ocurre una tensión entre el éxito simbólico del campo artístico (desentendido de las lógicas económicas y motorizado exclusivamente por una libertad y descubrimiento estético) frente a la necesidad de economizar su trabajo en algo sustentable a diario.

El trabajo actoral situado

Algunos autores, como por ejemplo Rius-Ulldemolins (2014), han dejado en evidencia el centralismo que suele haber en las grandes capitales respecto de la producción cultural y artística. Por eso resulta pertinente, en principio, mencionar algunas particularidades que caracterizan a la actividad actoral en la ciudad de La Plata.

Para empezar, en esta ciudad existen distintos circuitos teatrales en los que actores y actrices pueden desempeñar su actividad: el *teatro comunitario*⁴, entendido como un tipo de teatro barrial sustentado en la política de incluir a

3 Véase en Bourdieu (2010).

4 Existen numerosos estudios sobre el teatro comunitario en argentina. Algunos de ellos han sido trabajados por Proaño (2010), Fernández (2013).

quien quiera participar en la actividad artística (sin importar género, edad, formación ni ninguna otra variable); el *teatro comercial*, que se realiza por productoras o empresas privadas y busca realizar un producto artístico exitoso en las lógicas actuales del mercado capitalista; el *teatro oficial*, cuya principal particularidad es que depende del financiamiento estatal y sus políticas de gestión; y finalmente el *teatro independiente*, que se entiende a partir de su modo de producción autogestiva⁵. Este último término ha sido discutido por algunos/as autores/as, por eso desarrollaremos un poco más su definición.

El teatro independiente se comprende desde sus orígenes como un movimiento heterogéneo y rico en su diversidad; no obstante, pueden pensarse algunos aspectos centrales que hacen al concepto de independiente (Fukelman, 2017). Según la autora, el teatro independiente se entiende como una forma de trabajo profesional (no aficionado) que no concibe a su práctica como un recurso para ganar dinero (Fukelman, 2016). En relación a los modos de producción del teatro independiente, encontramos que “los artistas pagan por su propio trabajo” (Fukelman, 2017: 301). De esta manera, el teatro independiente en sus orígenes se presenta como un trabajo profesional que no busca (y hasta incluso rechaza) la retribución económica. Esto es recuperado por autores/as como Mauro (2018a) a partir de la idea de *subjetividad autoprecarizante*, en tanto que precariedad laboral se vuelve constitutiva de la actividad artística. Es decir, se elabora un producto para que circule en el mercado, pero con fines opuestos al mismo. Así, entre los actores y las actrices de teatro independiente se desdibuja la noción de trabajadores/as, ocupando en su lugar, un rol más militante, cuya misión es política, estética, intelectual y opuesta a la ganancia económica (Mauro, 2018). Si tomamos la particularidad de los orígenes del teatro independiente en la ciudad de La Plata, encontramos algunos casos como por ejemplo el *Grupo Renovación* (Di Sarli, 2014) que sostenían los mismos principios: un estilo de teatro cuyo fin desconoce la búsqueda por la ganancia económica.

Sin embargo, en la actualidad encontramos que esas ideas no son suficientes para comprender y estudiar el fenómeno. Algunos/as autores/as como Pelletieri (2006: 78) de hecho, sostienen que el teatro independiente ha fracasado dejando algunas secuelas en el teatro contemporáneo. Es por ese motivo que, en otras ocasiones, autores deciden reemplazar el término *teatro independiente* por teatro *autogestivo*, *alternativo* u *off*. Sin embargo, Mariana del Marmol (2018) han evidenciado a partir de un arduo trabajo etnográfico,

5 El teatro independiente es el circuito productivo que concentra la mayor producción teatral en la ciudad de La Plata.

que la categoría *independiente* en la ciudad de La Plata cobra sentido en tanto funciona como término legitimador e identitario dentro del campo. Es por eso que, conociendo los debates existentes en torno al concepto, en este estudio adherimos a la propuesta de Mariana del Marmol, ya que decidimos recuperar la terminología que utiliza el sector sobre el propio circuito en el que produce.

Un punto importante para comenzar a describir esta rama sería brindar datos sobre el volumen de trabajadores/as que abarca. Sin embargo, como la mayor parte del trabajo se realiza de manera autogestiva y en situaciones de informalidad, no existen registros ni fuentes en los que se figure la cantidad de trabajadores/as que tiene la actividad en la ciudad. Esto es así por varios motivos. Por un lado, no todas las obras están registradas: gran parte del sector se encuentra operando en los márgenes de estas formalidades administrativas. Además, la gran mayoría de quienes se desempeñan en esta actividad tienen otros empleos. Esto quiere decir que pocos/as de ellos/as declaran en encuestas oficiales de gran alcance (como pueden ser el Censo Nacional o la Encuesta Permanente de Hogares -EPH-, entre otros ejemplos) la actuación como su profesión. Sumado a esto, la identificación de los y las sujetos como actores y actrices no resulta ser del todo permanente. A diferencia de otras profesiones en las que los sujetos se identifican sin importar si ejercen o no, en teatro generalmente, los y las trabajadores/as se identifican como actores/actrices cuando están realizando algún proyecto o ejercicio actoral. Así lo menciona una entrevistada en la siguiente cita:

Me cuesta un montón definirme como actriz. Como que siento que es algo que si no lo estás haciendo, dejás de serlo. Digamos, o sea, después si actuaste durante treinta años y dejás de serlo decís "fui actriz". (Actriz, 20 años).

De esta manera, encontramos una tensión entre las autopercepciones que los sujetos tienen acerca de su condición como trabajadores/as, frente a las distintas maneras en que viven la actividad (a partir de las cuales, las identificaciones como trabajadores/as aparecen esporádicamente, es decir, en forma líquida⁶). Más allá de las distintas experiencias de cada trayectoria individual, los actores y las actrices con quienes conversamos, confirman que no trabajan de manera aislada ni solitaria, sino en grupos que establecen ciertas líneas de trabajo (operativas y estéticas) y se constituyen como "elencos". Muchos de ellos nacen y se consolidan a partir de experiencias

6 En relación al término de Bauman (2013) a partir del cual supone que "ninguna de las etapas constitutivas de la vida social puede mantener su forma durante un tiempo prolongado" (p. 17).

compartidas en espacios formativos como la ETLP. Un ejemplo claro es el caso de uno de los elencos observados. Se trata de un grupo de jóvenes que habían formado un equipo de trabajo que surgió de su experiencia conjunta en la ETLP. Al momento de elegir alguien para asumir el rol de dirección, buscaron a una profesora que habían tenido en la escuela y fue ella quien convocó a otros/as egresados/as de la institución a sumarse al proyecto. Es importante resaltar que también ocurren casos de elencos constituidos por fuera de la experiencia en la ETLP. Es el caso del otro elenco observado, ya que dos actores se habían formado en la ETLP mientras que una actriz y el director habían realizado su trayectoria y formación por fuera de dicha institución. La convocatoria a ese elenco surgió directamente a partir de decisiones e invitaciones del director. A pesar de las diferencias formativas entre los dos elencos observados, las experiencias de producción en ambos casos no fueron muy distintas (se basaron en poco financiamiento y mucho tiempo y esfuerzo de trabajo, con integrantes que abandonaron a mitad de camino). Sin embargo, observamos diferentes recorridos de presentación (momento final de producción y consumo). En el primer caso, la obra se presentó en teatros independientes y alcanzó a estrenar también en la sala de La Comedia de la Provincia de Buenos Aires, ubicada en la ciudad de La Plata. En el segundo caso, en cambio, se estrenó en la sala TACEC del Teatro Argentino de La Plata, circuló varios años por salas de teatro independiente y fue seleccionada para presentarse también en la última edición del Festival Internacional de Buenos Aires.

En relación a los espacios de trabajo, podemos determinar el número aproximado de teatros (al menos registrados) que existen en la ciudad de La Plata. Según los archivos del Instituto Nacional del Teatro (INT), hasta octubre de 2018 se cuenta en la ciudad con 31 salas de teatro independiente registradas, 7 salas de teatros oficiales y 4 salas de teatro comerciales⁷. Lo que distingue a las salas independientes de las comerciales (según la ley 14.037, en el artículo 5, inciso A), es la cantidad de localidades: menos de 300 butacas es una sala independiente y, más de esa cantidad, es comercial. A su vez, las salas independientes y comerciales se diferencian de las oficiales a partir de su dependencia (siendo las últimas propiedad estatal y no privada).

7 No mencionamos salas de teatro comunitario porque estos grupos no siempre tienen un espacio físico que les pertenezca. Sin embargo, cuando un grupo de teatro comunitario logra conformar una sala, ésta se registra como sala de teatro independiente (un ejemplo es La Caterna de City Bell).

Los elencos de teatro independiente platense no trabajan en salas fijas. Por lo general, tienen relaciones y afinidades con varias salas a la vez. Es decir, en la mayoría de los casos, no se trata de un elenco que forma parte de una sala de teatro, sino grupos que ensayan y producen en espacios variados. Mientras algunos alquilan por hora una sala según conveniencia económica y geográfica, otros buscan lugares de ensayo distintos como plazas, centros culturales, instituciones educativas, clubes o sus propias casas.

Los/as miembros de los grupos que elaboran una obra de teatro de manera independiente son quienes se acercan a los teatros para consultar por disponibilidad y reservar fechas. Las salas independientes de La Plata suelen tener una o dos funciones (turnos) disponibles por noche los viernes, sábados y domingos. Exceptuando grupos de teatro improvisado o *stand-up*, es difícil encontrar constantemente funciones en otros momentos. Esto quiere decir que se necesita de cierta anticipación para encontrar lugar disponible en el espacio esperado o pensado para la obra. Además, el arreglo económico suele depender de cada sala, pero hay una constancia general en la que el/la dueño/a del espacio se apropia del 30% de la ganancia en entradas (pagando el elenco previamente un seguro de sala que garantiza completar las butacas con espectadores/as).

Las obras producidas de manera independiente no sólo circulan por teatros independientes. Muchas veces ocurre que salas oficiales y/o comerciales compran funciones de obras producidas de manera independiente. Otras veces, también sucede que estos espacios compran funciones de obras producidas en otros lugares como Ciudad Autónoma de Buenos Aires, o incluso de otros países. Esto suele generar un fuerte rechazo por parte de la comunidad teatral platense porque asumen que es una manera de quitarles espacios de trabajo.

Para la organización de estas producciones, los grupos trabajan por cooperativa⁸ sin registrarse legalmente (a menos que se postulen para recibir algún subsidio o beca) y sin ninguna relación de trabajo asalariado. Todo lo contrario, ya que supone doble inversión: 1-*económica*, a fin de obtener ganancia en la rendición de cuentas final y, 2- *poética*, en la que el fin excede a lo económico y se apuesta a la experiencia artística en sí, antes que recuperar el

8 Estos grupos entienden la cooperativa como un acuerdo de palabra donde quienes pueden, invierten dinero y luego, con los ingresos por entradas, subsidios y premios, se recupera lo que invirtieron y reparten ganancias (si es que llegan a hacerlo). Son los actores y las actrices quienes las integran y, eventualmente, directores/as, vestuaristas, técnicos/as, entre otros.

dinero invertido. Esto último resulta polémico ya que, mientras muchos/as romantizan la idea de la libertad poética, otros/as la acusan de ser causante de su precariedad. Es decir, la garantía de la libertad estética supone la imposibilidad de alcanzar algún tipo de relación laboral con dependencia formal que promueva cierta estabilidad laboral.

La autogestión de elencos teatrales desde sus inicios, a principios del siglo XX, surgió para evidenciar que el intermediario empresarial no era necesario para la producción (Gonzalez Velasco, 2012). Sin embargo, Mauro (2018) advierte que, desde sus inicios y en adelante, esta modalidad autogestiva por cooperativa no se acopla a ningún aspecto de la ley de Cooperativas y de hecho, sostiene que los sujetos intervinientes en la mismas se asemejan más a figuras militantes que trabajadores. En palabras de la autora, encontramos lo siguiente:

Lo que nos interesa analizar aquí, entonces, es la existencia de un imaginario imperante en el campo teatral porteño en el que la independencia ideológica y estética se entrelaza con una particular versión de cooperativismo que considera a la gratuidad como parte intrínseca del trabajo artístico. (Mauro, 2018: 39).

En otras palabras, si se busca un contrato con una empresa o el Estado, se estaría abandonando la potencialidad de experimentar al máximo las libertades al parecer garantizadas en el teatro independiente. Para observar esta polaridad en el caso específico que nos compete analizar, construimos el siguiente cuadro a partir de las respuestas que ocurrieron en la pregunta de la encuesta que pedía definir al teatro independiente pocas palabras (siendo la columna de la izquierda la perspectiva más peyorativa, la del medio la más técnica/ objetiva y la última la más romántica):

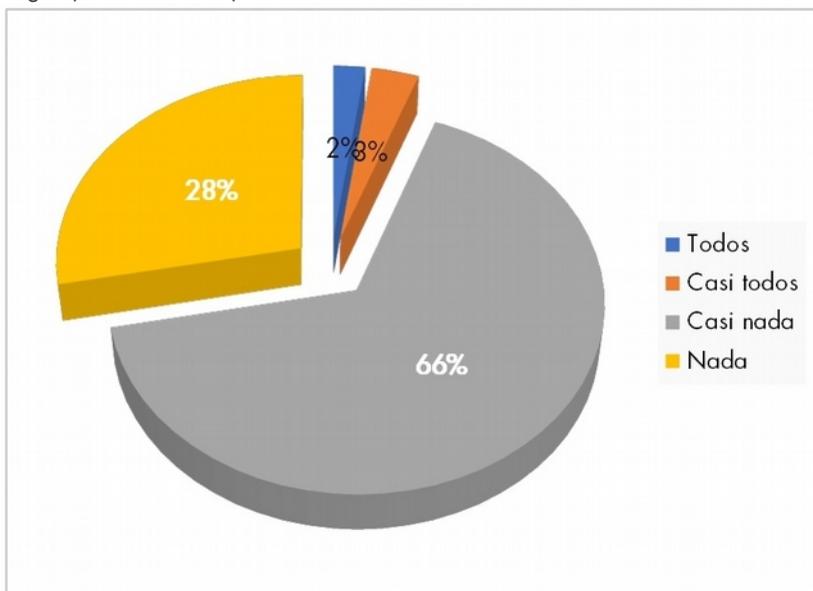
Tabla 1. Significado de teatro independiente según la perspectiva de actores y actrices en La Plata, 2018.

Perspectiva peyorativa	Perspectiva técnica/objetiva	Perspectiva romántica
Odisea de lujo para pocos	Cooperativa-Experimental / Crea tu trabajo	Espacio de encuentro y aprendizaje, trinchera social
Irregular, desparejo, conservador, automático, una posibilidad	Espacio de producción poético grupal	Arte por fuera del capitalismo
Remar en placentero dulce de leche	Circuito alternativo y autogestivo de preponderancia artística	Arte, combativo y transformador
Teatro hecho a pulmón / Duro / Sacrificio	Teatro Autogestivo de investigación, sanación y expresión	Encuentros para decirnos algo
Circuito chico, grandes artistas	Convivencia y entendimiento	Sublimación- herramienta de transformación- puente- contrahegemónico
A pulmón / Mucho pulmón / Autogestión a pulmón	Trabajo artístico sostenido por teatristas	Militancia
Con paciencia y saliva garpas	Autogestión, vocación, creatividad, límites	Pasión esfuerzo lucha. Colectivo
Trabajo de estudio laborioso	Autogestivo, colectivo / Trabajo colectivo	Expresión integral de ser politicx
Necesario, hippie, poco ensayo	Teatro libre, crítico, colectivo, autónomo	Colectivo con ideales marginales
Sacrificio, dedicación, constancia, responsabilidad	Actividad teatral no financiada por ningún organismo	Modo de pensar/hacer teatro popular
Privilegio clasemediero de ciudades pseudo-cosmopóliticas	Espacio de intercambio cultural ad honorem	Lo más cercano a la libertad
Trabajo arduo no reconocido	Puro sacrificio y organización constante	Lo más de lo más
Tracción a sangre	No está obligado a generar rentabilidad.	Una actividad hermosa y difícil
Autogestivo y de mucha constancia	Que se sostiene su propio desarrollo	Encuentro. Garra. Fuerza. Autogestión.

Fuente: elaboración propia.

Decimos que esta última cuestión es polémica, ya que aparecen muchas contradicciones en el discurso de actores y actrices sobre la necesidad de cobrar por su trabajo y al mismo tiempo, critican a aquellos/as artistas que se *venden* al mercado. En este sentido, recuperando las encuestas realizadas, la gran mayoría de los/as encuestados/as percibe que su ingreso por la actividad actoral ocupa un lugar ínfimo en relación a los ingresos totales del hogar.

Gráfico 2. Percepción sobre el lugar de los ingresos económicos como actor/actriz de teatro independiente en relación a los ingresos totales del hogar (La Plata, 2018)



Fuente de elaboración propia.

Resulta necesario aclarar que esta pregunta ha servido para tener un acercamiento general a las percepciones de los y las trabajadores/as. Esto quiere decir que no todos/as reciben el mismo ingreso cuantitativamente, pero en la gran mayoría de los casos, perciben que sus ingresos actorales ocupan un lugar pormenorizado en relación al resto de los ingresos del hogar (sin

importar cuál sea el monto exacto de eso que perciben como “casi nada” o “nada”).

Por último, vale la pena mencionar algunas cuestiones en relación a la dedicación de los y las sujetos a esta actividad⁹. Los tiempos de producción de una obra de teatro en el circuito independiente son más extensos respecto las producciones comerciales y estatales. En primer lugar, porque al no tener ensayos pagos muchas veces se dificulta la coordinación de horarios del total del grupo en relación a los distintos trabajos de todos/as los/as integrantes. Es clave entender que para la producción de una obra de teatro (a diferencia de otras obras de arte) los actores y las actrices son parte misma de la obra, su cuerpo se incluye en el producto final (Basanta y del Marmol: 2017), por lo que las ausencias siempre alteran la elaboración del producto. Un ejemplo claro de esto es uno de los elencos observados, que tardó el doble de lo proyectado para la elaboración de su obra de teatro porque, según comentan, hubo una integrante que estuvo embarazada en el proceso, otra que quedó desempleada y otra que permaneció distante durante un período porque tuvo, en sus palabras, problemas personales. El otro grupo en cambio, demoró incluso más años porque el proyecto surgió de una obra de teatro producida en el circuito independiente que fracasó (nunca llegó a estrenarse), por lo que el disparador central de la obra fue, justamente, el sentimiento frecuente de fracaso entre artistas que producen en el circuito independiente.

¿Para qué estudiamos?

En este estudio nos enfocamos en el caso de actores y actrices que han transitado (o transitan) parte de su formación actoral en un espacio institucionalizado de nivel terciario como lo es la Escuela de Teatro de La Plata (ETLP). Esta institución se fundó en octubre del año 1958 en la ciudad capital de la provincia de Buenos Aires. Se trata de un espacio de formación artística en áreas vinculadas con el quehacer teatral que depende de la Dirección general de Cultura y Educación de la provincia de Buenos Aires. Su estructura curricular y régimen de correlatividades de la formación básica, formación docente y tecnicatura de la disciplina de teatro vigentes fueron aprobadas a partir de la resolución 13255 del 7 diciembre de 1999. Es clave para este artículo mencionar que la ETLP es el único espacio de formación pública y superior en teatro institucionalizado de la ciudad de La Plata.

9 Ya que como dijimos al principio, es otro de los motivos por los cuales los sujetos sostienen que su actividad es un trabajo.

Si bien varios/as entrevistados/as confirman que no se necesita un título profesional para trabajar de actor o actriz, existe la posibilidad de estudiar la disciplina como carrera profesional en la ETLP. Dentro de la institución, hay distintas carreras destinadas a la formación teatral: Profesorado en Teatro, Tecnicatura en Vestuario, Tecnicatura en Maquillaje y Tecnicatura en Actuación (tanto para el área de actuación como para el de escenoplástica, se cuenta con un ciclo de Formación Básica -FOBA-). Nuestro estudio se focaliza en la Tecnicatura en Actuación, dado que nos interesa conocer en específico las oportunidades de acceso al mercado laboral de los sujetos como actores y actrices de teatro (y no docentes, vestuaristas o maquilladores/as).

La Tecnicatura en Actuación de la ETLP es una carrera de nivel terciario (entre tres y cuatro años de duración). Su formación está dividida en dos ejes principales: el práctico y el teórico. El primero es con modalidad presencial mientras que las materias del segundo eje pueden rendirse tanto en condición regular como libre¹⁰. En cada uno de los tres años de duración el plan de estudios contempla materias prácticas como Voz, Movilidad y Actuación (entre otras que figuran solo en alguno de esos años como Maquillaje -I y II-, Escenografía, Dramaturgia del actor, MIMO y Organización y Gestión de Espectáculos), y teóricas como Teatro y Literatura Dramática (entre otras que aparecen en alguno de esos años como Teoría de la Percepción y la Comunicación, Teorías y Tendencias Teatrales Contemporáneas, Análisis del Espectáculo y Arte, Cultura y Estética del Mundo Contemporáneo). Por último, los tres años de cursada se dividen en turnos (mañana, tarde y noche) elegidos por cada estudiante al momento de su inscripción (con posibilidad de solicitar el cambio en el trascurso de la carrera).

Para abordar la relación entre la formación profesional y el desempeño laboral es interesante recuperar la siguiente anécdota que relata Raúl Serrano (2004). El autor menciona el caso de un hombre a quien invita a tocar una sonata de Chopin en el piano y éste se niega, porque dice no saber tocar el piano. Mientras tanto, cuando lo invita a actuar para un espectáculo en el que tiene que tomarse un café antes de suicidarse, el hombre accede. El resultado es un fracaso continuo y cada vez mayor durante cuatro ensayos, hasta que finalmente el hombre dice: “señor, tampoco sé actuar”. En ese sentido, es fundamental para Raúl Serrano sistematizar una pedagogía del actor. El autor,

10 Entendemos por condición *regular* aquellos casos que asisten a las clases y cumplen con los requisitos establecidos para garantizar su regularidad, mientras que, quienes acreditan las materias como *libre*, se presentan directamente al momento de la mesa de evaluación final.

entiende (y de hecho lo afirma reiteradas veces en el prólogo del mismo libro) que la actuación es una profesión, y como tal, conlleva una especificidad técnica capaz de ser aprendida y enseñada (teniendo en cuenta las diversas poéticas existentes o por existir).

En línea con lo anterior, en un estudio sobre la relación entre arte y trabajo a partir del caso de actores y actrices en Bogotá (Colombia), Mendoza Miño (2011) sostiene lo siguiente:

(...) la educación, y con ella los procesos de adquisición y mejoramiento de habilidades y conocimientos, hacen parte fundamental de los procesos de profesionalización.

Para el caso de las prácticas artísticas, y en especial, para la comprensión de las trayectorias profesionales de los artistas, cobra vital importancia el papel que juegan los procesos formativos (p. 132)

Asimismo, agrega que no necesariamente las instituciones de educación formal son las más legítimas dentro del campo. Esto es, resulta fundamental la formación profesional, pero a diferencia de otras carreras las instituciones educativas formales (por ejemplo, estudios de nivel superior) no necesariamente resultan más eficaces que los estudios informales (por ejemplo, los talleres privados).

Además, Basanta y del Marmol (2020) aseguran que no sólo es necesaria la capacitación en pos de una mayor profesionalización, sino que resulta sumamente eficaz el reconocimiento de profesionales ya legitimados (aquellos que varios/as entrevistados/as han definido como el *señalamiento* de figuras reconocidas en el circuito).

De modo inverso, si bien entendemos que las instituciones formales no garantizan más posibilidades de insertarse al mundo laboral, Julieta Infantino (2011) reafirma que la profesionalización se relaciona con la institucionalización formal de la educación artística, ya que esta última habilita espacios de legitimación para que la actividad sea reconocida como trabajo.

(...) el ámbito artístico que había sido considerado como espacio de esparcimiento -exceptuando algunas de las Bellas Artes consideradas "carreras" artísticas- fue presentándose como opción de formación y posible alternativa laboral. Además, la actividad artística era una opción que representaba ideales de libertad e independencia y en muchos casos se convertía en un elemento de transgresión frente a mandatos sociales de progreso económico a través de la formación universitaria. (Infantino, 2011: 10)

Sin embargo, y volviendo a Mendoza Niño (2011), su legitimidad discursiva como actividad profesional a partir de la institucionalización no implica una mejor experiencia en las posibilidades de inserción y desempeño dentro del mercado laboral.

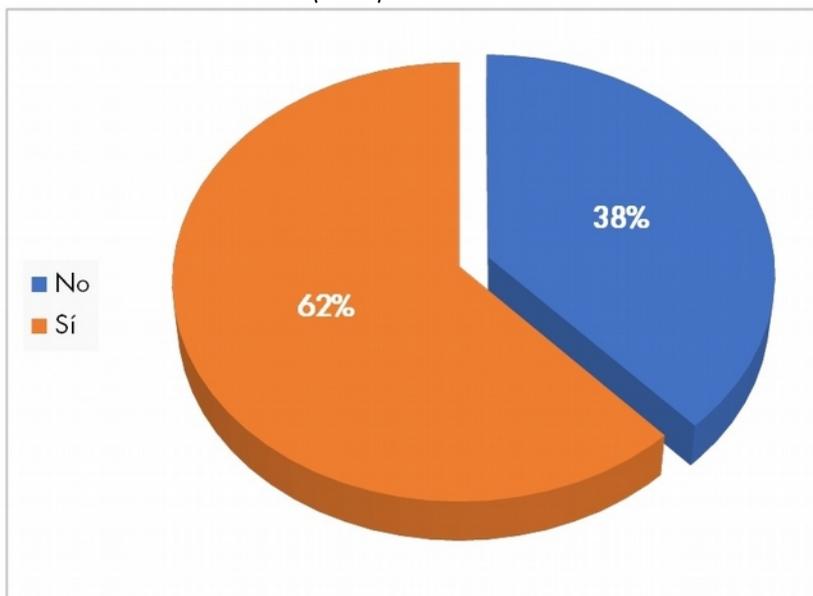
Incluso, podemos agregar el estudio de Agustín Salvia y otros (2008) donde sostienen que, si bien la educación es un factor clave para la mejor proyección de inserción y desempeño laboral, no es determinante de ninguna situación laboral específica. En palabras de los/as autores/as,

La educación entonces, no constituye una causa primera y última de los problemas del empleo sino que es más bien una consecuencia o un eslabón en un círculo de reproducción y transmisión integracional de situaciones de pobreza y de precariedad cada vez más difíciles de modificar. (Salvia, Vaan Rap, Tinoboras y Bognfilio, 2008: 21).

Dicho de otro modo, la institución educativa formal ya no se entiende como el espacio que posibilita igualdad de oportunidades a todos los sujetos de un mismo entorno social, sino que se convierte en un medio de progreso social para unos/as pocos/as y de discriminación para otros/as. Esto es parte de la *teoría de la heterogeneidad cultural* que entiende que las desigualdades económicas y sociales radican en las heterogeneidades productivas del modelo de crecimiento y su representación a través del mercado de trabajo (muy distinto a la *teoría del capital humano*, que había sido predominante en las últimas décadas del siglo pasado). En el campo artístico, esta idea puede verse con claridad en las mismas citas que retoma Bourdieu de Flaubert, en las que la actividad artística se vuelve un lujo para quienes tienen posibilidad de obtener recursos económicos por otros medios (Bourdieu, 2015: 128).

En el caso de La Plata observamos que más de la mitad de los/as encuestados/as están estudiando o han egresado recientemente de la ETLP. Esto significa que la mayor parte de los actores y las actrices que respondieron la encuesta encuentran cierto atractivo en la formación como actor o actriz en dicha institución.

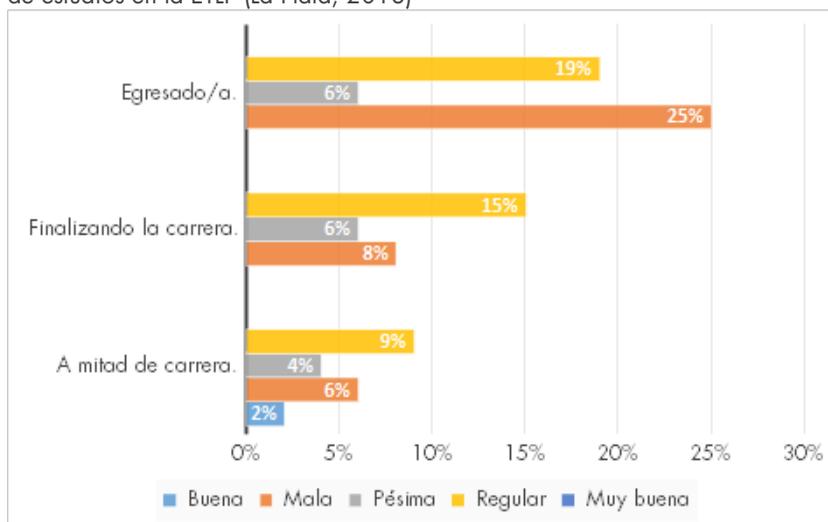
Gráfico 3. Tránsito de actores y actrices por la Tecnicatura en Actuación de la Escuela de Teatro de La Plata (2018)



Fuente de elaboración propia.

Sin embargo, esto no asegura necesariamente una mejor actividad profesional. De hecho, si cruzamos el nivel de estudios de la carrera respecto a las perspectivas de inserción laboral profesional, observamos lo siguiente:

Gráfico 4. Percepción sobre la inserción laboral actoral en relación al avance de estudios en la ETLP (La Plata, 2018)



Fuente de elaboración propia.

En primer lugar, nos gustaría resaltar que ningún/a encuestado/a ha pensado, al momento de resolver la encuesta, que la inserción laboral actoral en La Plata es *muy buena*. De hecho, sólo el 2% que la ha caracterizado como *buena*, corresponde al sector que recién se encuentra atravesando la mitad del proceso formativo. En relación a esto, nos interesa destacar que, a mayor nivel de estudios alcanzados dentro de la institución formal educativa, se ven peores perspectivas en cuanto a la inserción laboral. Incluso, podemos ver que la mitad de los/as egresados/as de la ETLP caracterizan como *mala* la inserción laboral, mientras que la otra mitad se divide en un 19% que la posiciona como *regular* y casi un 6% menciona que la considera *pésima*. Sumado a esto, cabe destacar que, si comparamos las respuestas según nivel de estudios, es llamativamente mayor la proporción de egresados/as que consideran como *mala* la inserción laboral en actuación respecto a quienes no terminaron la carrera.

Más allá de las aproximaciones que podamos elaborar, también nos interesa saber cómo explican los sujetos estas percepciones. Siguiendo la perspectiva de

Paugam (2012), es necesario no sólo saber cuáles son las situaciones laborales concretas para describirlas, sino que resulta eficaz atender también los aspectos más subjetivos (en este sentido, se busca saber qué dicen los/as actores/actrices que hacen, por qué hacen lo que hacen y cómo se sienten haciéndolo). Por eso recuperamos las herramientas cualitativas implementadas para indagar un poco más sobre estas percepciones y poder entender, entonces, qué significados otorgan a la ETLP.

Algunos/as de los/as entrevistados/as, directamente apuntan al estigma social instalado en el sentido común que cataloga a los/as artistas como “vagos/as”. Incluso, han llegado a suponer que, para la sociedad, los actores y las actrices son “seres despreciables”. Por supuesto, siempre marcando la diferencia entre quienes se dedican a la actuación y poseen fama, y los/as actores y actrices de teatro independiente platense. Presentaremos a continuación una anécdota que sirve para comprender esta última idea:

Yo voy a la heladería de Villa Elisa de mi barrio y el heladero cuando entro me mira y me dice (*contado en modo de diálogo*):

- Aaah, te vi en la tele-

- Ah bueno, sí- le decía yo.

- Así que hacías del novio de Mercedes Morán. Qué bárbaro. Así que sos actor, yo pensé que no eras nada-”.

O sea, lo que me dijo es que cuando yo iba a la heladería (porque iba mucho) que no era ni siquiera nadie. No es que me dijo "pense que no eras nadie" que inclusive es fuerte. Pero, ¿"nada"? O sea, ni siquiera me dio la entidad de persona. Me dijo "pensé que no eras nada". Y entonces a partir de que salí en la tele, la tele como lugar de visibilización y por más que muchos la critiquen, la tele parece que es un lugar de legitimación. (Actor, 43 años).

En contraposición a estos supuestos legitimados desde el sentido común, los sujetos encuentran en la ETLP un espacio que los/as separa de esa calificación negativa y donde, muchas veces, se sienten agradecidos/as y hasta en deuda con la institución. Sin embargo, cuando se pregunta por su opinión sobre la formación que brinda la institución respecto de las posibilidades de trabajo, aparecen respuestas menos gratificantes.

La misma escuela como institución no tiene (hasta donde yo hice la carrera) no tiene esa idea, esa ideología o ese pensamiento de formar grupos que salgan a trabajar (Actor, 29 años).

A lo sumo, dicen ellos/as, en el transcurso de la carrera muchos/as estudiantes esperan a que sean los/as docentes quienes los/as incentiven y les den el

empujón para salir a buscar trabajo o sumarse a alguna convocatoria (porque son quienes enseñan, la autoridad legítima para hacerlo). Pero eso se presenta como una relación individual entre un/a docente en específico y algunos/as estudiantes. Sumado a esto, no son solo los/as estudiantes quienes observan esta deuda de preparación para el trabajo sino también personas que trabajaban en la institución al momento en que realizamos la entrevista.

Queremos volver a dar la capacidad laboral, aptitud del actor y la actriz. Lo que tiene la escuela es que el 80% hace las dos carreras porque la salida laboral real está en el profesorado. Te anotas en los listados¹¹, todo. Entonces la mayoría de los últimos egresados, laburan de profesores o profesoras o maestros o maestras de teatro. Lo otro lo empiezan a desarrollar como paralelo, como no siendo prioritario en la vida. Me parece que esto fue bueno, por un lado, porque tienen un desarrollo social importante (jubilación, salario familiar, carpeta médica) todo lo que tiene cualquier laburante, pero fue muy en desmedro de que el actor o la actriz también son trabajadores y también pueden vivir de eso. (Actor, 60 años).

Algunos de estos problemas planteados los ponemos en relación con el modo de producción cultural específico del caso en La Plata. Se trata de revisar hasta qué punto la formación no se ocupa de preparar a los/as estudiantes para el trabajo en ningún espacio, u ofrece una formación que es acorde con la producción local. En este sentido, hubo reiterados casos que coincidieron con la siguiente cita:

Para mí, la mirada justamente de la Escuela de Teatro es "somos laburantes de teatro independiente". Y eso me parece que está claro desde un comienzo (...) hay un mensaje clarísimo y una bajada de línea clarísima, que salís de ahí y vas a teatro independiente. Además, con orgullo me parece que está esa mirada. El tema es que personalmente, lo que me paso por la escuela fue: sí, se entiende eso, pero tampoco hay como una bajada de realidad. Es como que terminas la escuela y bueno... (...) Es como que quedás en bolas. (Actriz, 27 años).

De esta manera, se puede comprender que el espacio institucional forma estudiantes específicamente para el circuito independiente, aunque no sea éste el que garantice, necesariamente, las condiciones de trabajo más propicias. Una entrevistada de hecho, mencionó que el motivo por el cual renunció a sus estudios formales de teatro fue para garantizar su continuidad como actriz. En sus palabras ella comentó lo siguiente:

11 Se refiere a los *listados oficiales* donde docentes de todas las disciplinas se anotan para buscar trabajo en escuelas e institutos superiores de carácter público en la Provincia de Buenos Aires (desde la Secretaría de Asuntos Docentes de cada región de la provincia).

Yo cuando terminé el secundario empecé a estudiar teatro en realidad. (...) Y en ese momento que estuve unos meses nada más, en ese momento me lo planteé. Como que ahí me di cuenta que tenía que ver, que dedicarte a la actuación iba a implicar un montón de sacrificios (...) al principio me angustiaba y pensaba como que, además pensaba "Ay qué bueno la gente que vive de la actuación" como que es una cosa... que me sigue pareciendo lo que dice Carla¹², admirable. (Actriz, 33 años).

En esta línea, podemos comprender cuando algunos/as entrevistados/as confirman que conocen muchos/as casos de personas que han transitado (hasta incluso terminado la carrera) y que nunca los/as vieron ejercer.

De este modo, me interesa recuperar de Jacinto la inexistencia de una relación directa y lineal entre el derecho a la educación y las posibilidades de acceder a fuentes de trabajo (constituido, como ya mencionamos, como un entramado heterogéneo y segmentado). En este marco, la empleabilidad se comprende como un problema multidimensional que en mayor parte excede a la figura del individuo (Jacinto, 2016a), de modo tal que la credencial educativa (en este caso el título de educación terciaria) no es garantía suficiente (ni necesaria) para conseguir acceder al mercado de trabajo.

Es por eso que ninguno/a de los/as entrevistados/as supone que el título de la carrera es necesario para asumirse como actor o actriz. Dicho en palabras de un entrevistado, "en ningún teatro que vayas, oficial o no, te piden el título de actor". De hecho, pareciera que para ser actor o actriz basta con reconocerse como tal.

Nadie te va a decir "no sos". Nah, si para vos sos, está buenísimo, me parece que un título no te hace nada. Ni te suma, ni te resta. Me parece que es más la experiencia y el tránsito y conocer, poder estudiar como otras cosas (...) empaparse por ahí de literatura y otro tipo de materias. O maquillaje mismo. Maquillaje, vos aprendes a automaquillarte. Entonces te enseñan como técnicas y cosas para que vos te maquilles. Desde ahí ya está la mirada de que es teatro independiente. De que nadie va a venir a maquillarte. Por algo te están enseñando a maquillarte. (Actriz, 27 años)

A su vez, muchos/as de los/as entrevistados/as critican la ausencia de formación sobre el modo de gestionar subsidios, becas y festivales, o data sobre el sindicato (Asociación Artérgina de Actores - AAA -)¹³, entre otros.

12 El nombre fue modificado para resguardar la identidad personal de quienes fueron entrevistados/as.

13 En el año 2014, la lista conductora de AAA en Buenos Aires intervino la delegación de La Plata, denunciando a sus representantes por malversación de fondos. Hasta el

Además, comentan la falta de formación en otros roles como dramaturgia y dirección (a pesar de que en teatro independiente se suelen practicar varios roles). De todas formas, reiteradas veces han destacado que la ETLP suele ser completa en relación a los aspectos específicos del arte (más allá de la cuestión laboral), ya que brinda un pantallazo general de la actividad actoral para que después quede en cada uno/a profundizar con la(s) línea(s) poética(s) y técnica(s) que más lo/a convengan.

En síntesis, podemos observar que quienes se inscriben y transitan la experiencia por la ETLP buscan perfeccionarse en la profesión actoral, aunque, en la práctica, no siempre alcanzan a ejercer o desarrollar su carrera profesional. En este artículo encontramos que las dificultades de acceso al mercado laboral pueden comprenderse desde las mismas representaciones que los sujetos construyen acerca de su actividad. Un ex-docente de la escuela incluso comentaba que cuando en sus clases preguntaba a sus alumnos qué entendían por actor, había una tendencia generalizada a asociarlo con cuestiones estéticas, omitiendo cualquier tipo de asociación a la figura del/a trabajador/a. En este sentido, decía “la autogestión, choca y hace agua con el entendimiento de uno como profesión”. Es decir, evaluar los propios modos de producción en las cooperativas anteriormente descriptas y analizadas por autores/as como Mauro (2018), puede llegar a aportar algunos indicios para pensar de qué modo se autoperciben estos/as trabajadores/as dentro del entramado social que integra su actividad.

Reflexiones finales

En conclusión, podríamos acordar que no existe una relación estrecha entre la formación brindada en la Tecnicatura en Actuación de la ETLP y las oportunidades de acceder al mercado laboral, principalmente porque no existen fuentes de trabajo redituables en la ciudad. Si bien queda clara la importancia que se le da a la formación institucionalizada, tanto por la teoría como en el mismo sentido común de actores y actrices, lo que en este estudio explicamos es la caída de expectativas en cuanto a la inserción laboral a medida que avanzan los estudios en la institución y cómo se sostiene esa perspectiva desesperanzadora.

día de la fecha nunca fue corroborada la denuncia y los acusados permanecen en libertad. Actualmente, la delegación gremial de La Plata continúa intervenida y sin llamar a elecciones.

Encontramos en la totalidad de entrevistados/as distintas situaciones: están quienes buscan espacios más redituables (haciendo publicidades en la ciudad de Buenos Aires, por ejemplo¹⁴). Otros/as que trabajan en el circuito independiente, contando con otro/s empleo/s para poder sostenerse económicamente (a pesar de que no todos los trabajos alternativos se relacionan directamente con el teatro). Otros/as, directamente, han optado por abandonar el ejercicio actoral o tienen ingresos paralelos que les permiten desentenderse de las problemáticas laborales y económicas concretas.

Más allá de las heterogeneidades que componen el colectivo de actores y actrices platenses, lo que nos interesa saber es ¿por qué siguen apostando a la actuación? Por lo pronto, lo que podemos observar es la necesidad de ejercer la actividad a pesar de conocer y vivenciar las situaciones de precarización laboral que componen, fundamentalmente, los espacios de trabajo en La Plata. En la obra de teatro de uno de los elencos observados se ve representado con material audiovisual claramente este mensaje: la liquidez en la percepción como actor/ actriz y el esfuerzo constante de insistir en producir obras dentro del circuito independiente (asumiendo los riesgos a fracasar constantemente, pero consientes también, del deseo que motiva la insistencia).

En este sentido, si bien está claro que no se necesita un título para ejercer como actor/actriz, hay una idea que sostiene que la formación institucional legitima la actividad en tanto profesión. Si bien los actores y las actrices tienden a caracterizar la inserción laboral como *mala/regular*, no se abandona la necesidad de discutir e identificar a su actividad como trabajo (habilitado un piso para luchar por más y mejores fuentes de trabajo). Hoy, si bien la delegación de la AAA permanece intervenida desde el año 2014 sin convocar a elecciones, han emergido otros espacios de organización colectiva en los que están latentes estas discusiones (como las asambleas de los/as trabajadores/as de teatro independiente a falta de pagos municipales por premios y subsidios, los encuentros por la participación y organización del Consejo Provincial de Teatro Independiente y asambleas de la Colectiva de Actrices y Técnicas de Teatro Platense por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito, en los que también se han recuperado problemáticas sobre su rol doble precarizado: por ser artistas y mujeres).

Finalmente, las posturas más pesimistas sobre la inserción laboral de actores y actrices en La Plata no implican, necesariamente, una desesperanza. Más bien consideramos que se trata de una situación que actualmente afecta las

14 Aunque aclaran que actuando en publicidades no es posible aplicar aquello que han estudiado y en lo que han entrenado en su formación actoral.

discusiones más recientes que preocupan y convocan al colectivo de trabajadores/as de la actuación en la ciudad.

Bibliografía

- Baranger, D. (1992), *Construcción y análisis de datos*. Posadas: Editorial Universitaria de Misiones.
- Basanta L., y del Marmol, M. (2017). *¿Y si lo hobby habita lo profesional? Apuntes sobre el trabajo en el teatro independiente platense*. Buenos Aires: Ediciones del CCC Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- Basanta L. y del Marmol, M. (2020). “El arte no paga”. Reflexiones sobre el trabajo artístico en el contexto del capitalismo contemporáneo. *Trabajo y Sociedad XXI* (35), 297-316. Disponible en <https://www.unse.edu.ar/trabajosociedad/35%20AA%20DEL%20MARMOL%20Y%20BASANTA,%20El%20arte%20no%20paga.pdf>
- Bauman, Z. (2013). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (2015). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bugnone, A., Fernández, C., Capasso, V. y Urtubey, F. (2016). ¿Cómo investigar prácticas artísticas desde las ciencias sociales? Algunas reflexiones epistemológicas y metodológicas. *4to Congreso Internacional Artes en Cruce*, 6 -9 abril, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.6418/ev.6418.pdf
- Del Marmol, M. (2018). Hacer de la necesidad virtud. Ser teatrista independiente como modo de legitimación. *Tempos e Espaços em Educação* 11 (24), 99-110.
- Díaz, J. (2018). Los discontinuos: Situaciones laborales de actores y actrices en teatro independiente platense. (Tesis de grado). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación para optar al grado de Licenciada en Sociología. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1645/te.1645.pdf>
- Di Sarli, N. (2014). Historia del teatro en el período fundacional de La Plata (1890-1930): identidad urbana y proyecto artístico (Tesis de Maestría). Facultad de Bellas Artes. Disponible en <http://hdl.handle.net/10915/36340>
- Gonzalez Velasco, C. (2012). *Gente de teatro*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Infantino, J. (2011). Trabajar como artista. Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses. *Cuadernos de antropología social* (34).
- López-Roldán, P.; Fachelli, S. (2015). La encuesta (capítulo II). En P. López-Roldán y S. Fachelli, *Metodología de la Investigación Social Cuantitativa*. Bellaterra (Cerdanyola del Vallès): Dipòsit Digital de Documents, Universitat Autònoma de Barcelona. Disponible en: <http://ddd.uab.cat/record/163567>
- Fukelman, M. (2016). Aportes para la historia del teatro independiente de Buenos Aires. *Panambí* (2), 47-62. Disponible en https://www.researchgate.net/publication/318334358_Aportes_para_la_historia_del_teatro_independiente_de_Buenos_Aires
- Fukelman, M. (2017). El concepto de "teatro independiente" en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral: estudio del período 1930-1946. Tesis Doctoral otorgada por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires. Disponible en <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4668>
- Jacinto, C. (2016) "De los derechos a las garantías en las transiciones de los jóvenes al empleo. Alcances y límites de las tramas entre educación secundaria, formación para el trabajo y protección social". En Jacinto, C. (2016) (coord.). *Protección social y formación para el trabajo de jóvenes en la Argentina reciente: entramados, alcances y tensiones*. Buenos Aires: Instituto de Desarrollo Económico y Social.
- Jacinto, C. (2016a). Educación y trabajo en tiempos de transiciones inciertas. *Páginas de Educación* 9 (2), 155-163.
- Marx, K. (2016). *El Capital*. Madrid: Akal.
- Mauro, K. (2018). Cooperativismo y condiciones laborales de los actores en el teatro porteño. *Pilquen* 21 (5), 38-48.
- Mauro, K. (2018a). Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico. *Telón de Fondo* (27), 114-143.
- Méda, D. (2007). ¿Qué sabemos sobre el trabajo?. *Revista de Trabajo. Nueva época* 3 (4), 17-32.
- Menger, P. M. (2009). L'art analysé comme un travail. *Idées économiques et sociales* 4 (158).
- Neffa, J. C. (2003) "Anexo. Glosario y definiciones". En *El trabajo humano. Contribución al estudio de un valor que permanece*. Buenos Aires: Lumen-Humanitas/PIETTE del CONICET/Trabajo y Sociedad.
- Paugam, S. (2012). Protección y reconocimiento. Por una sociología de los vínculos sociales. *Papeles de CEIC* (82), 1 - 19.

- Pelletieri, O. (2006). 'Algunos aspectos del "teatro de arte" en Buenos Aires (1930-1975)'. En Pelletieri, O. (2006). *Teatro del Pueblo: Una utopía concretada*. Buenos Aires: Galerna.
- Rancière, J. (2002). *La división de lo sensible*. Barcelona: Salamanca.
- Rancière, J. (2017). *La noche de los proletarios. Archivos del sueño obrero*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rius-Ulldemolins J. (2014). ¿Por qué se concentran los artistas en las grandes ciudades? Factores infraestructurales de localización, estrategias profesionales y dinámicas comunitarias. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, (147), 73-87.
- Salvia, A., Van Raap, V., Tinoboras C. y Bognfilio, J. (2008). Educación y trabajo: un estudio sobre las oportunidades de inclusión de los jóvenes tras cuatro años de recuperación económica. En Salvia, A. *Jóvenes promesas. Trabajo, educación y exclusión social de jóvenes pobres en la Argentina post-crisis*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Serrano, R. (2004). *Nuevas tesis sobre Stanislavski. Fundamentos para una teoría pedagógica*. Buenos Aires: Atuel.