

**Título** Profesionalización y precarización laboral en el teatro dramático de la Ciudad de Buenos Aires.  
Reflexiones desde la práctica de producir teatro independiente en una ciudad creativa

---

**Tipo de Producto** Ponencia (texto completo)

---

**Autores** Algán, Raúl Santiago; Travnik, Paula & Ludueña, Miguel Angel

---

XIII Jornadas de Sociología - Facultad de Ciencias Sociales UBA

---

## Código del Proyecto y Título del Proyecto

---

C19S22 - Diplomacia Cultural y Artes Escénicas. Reflexiones en torno a la proyección exterior de proyectos teatrales

---

## Responsable del Proyecto

---

Raúl S. Algán

---

## Línea

---

Políticas Públicas

---

## Área Temática

---

Arte

---

## Fecha

---

Agosto 2019

---

**INSOD**

Instituto de Ciencias Sociales y Disciplinas  
Proyectuales

FUNDACIÓN  
**UADE**

**Título de la ponencia:** Profesionalización y precarización laboral en el teatro dramático de la Ciudad de Buenos Aires. Reflexiones desde la práctica de producir teatro independiente en una ciudad creativa.

**Nombre y Apellido Autores:** Paula Travnik, Miguel Ángel Ludueña, Raúl S. Algán.

**Eje Temático:** Eje 6. Cultura, Significación, Comunicación, Identidades.

**Nombre de mesa:** Mesa 96: Productores y consumos culturales en la ciudad creativa

**Institución de pertenencia:** Paula Travnik (EMAD), Miguel Ángel Ludueña (EMAD), Raúl S. Algán (CONICET-UADE)

**E-mail:** cursoproduccionteatral@gmail.com

**Resumen:** Las denominadas Ciudades Creativas han ganado espacio en el mundo contemporáneo por suponerse contenedoras de emprendimientos, empresas e industrias de techo blanco, es decir, que generan empleo, agregan valor a la producción de la ciudad y no contaminan. La Ciudad Autónoma de Buenos Aires es reconocida a nivel mundial por su calidad artística en lo que a dispositivo escénico atañe, pero ¿es realmente profesional la producción cultural en nuestra ciudad? Desde un punto de vista económico nos encontramos con una dinámica que ha mutado desde los años sesenta, donde un elenco independiente representaba dos o tres funciones semanales a la actual donde una sociedad accidental de actores que puede hacer una función semanal durante tres o cuatro meses es considerada una bendición. ¿Están dadas las políticas culturales para que las denominadas sociedad accidental de actores sean una forma organizacional coherente con la profesionalización actoral o, por el contrario, precarizan la actividad? Esta ponencia intenta, desde el punto de vista de la gestión cultural en general y de la producción escénica en particular dar cuenta de cómo se es empíricamente la dinámica artística local vinculada al teatro dramático con el objeto de establecer las bases para una reflexión crítica.

**Palabras clave (máximo 5):** Artes Escénicas, Profesionalización, Formación Artística, Producción Teatral, Políticas Culturales.

## **Algunas nociones preliminares**

La Ciudad Autónoma de Buenos Aires es reconocida mundialmente por su prolífica producción teatral independiente. A tal punto lo es que se sostiene que “vivir en Buenos Aires o visitarla y no ir al teatro es como vivir o pasar por Nueva York y no conocer el MOMA (...) El teatro es un patrimonio intangible identitario de la cultura porteña” (Dubatti, 2012, pág. 13). Pero, como no todo lo que brilla es oro, debemos preguntarnos de qué manera producimos y somos espectadores de esa producción para intentar vislumbrar la calidad de nuestro teatro.

Esa prolifera actividad teatral (exportable por ser de interés en otras latitudes) muchas veces se sostiene, como la premisa postulada por Roberto Arlt lo define, por prepotencia de trabajo. Es decir que podemos ver en la alta tasa de estrenos y representaciones a nuestros actores y actrices duplicarse y desdoblarse en varios proyectos. La propia dinámica del mercado teatral empuja a los artistas a sobreexplotar su trabajo incurriendo muchas veces en lesiones que pueden redundar en tener que frenar la actividad y como la impronta capitalista lo ha establecido: tiempo en que no se produce es tiempo perdido. A hoy, la profesionalización y la especificidad de lenguaje no ha podido frenar la sobre exigencia de un mercado en que se produce mucho para la misma masa de espectadores que nuestra ciudad tenía hace un siglo.

Términos que abrevan en la economía cultural y que fueran establecidos por (Schraier, 2008) como vocabulario técnico-específico de nuestra profesión nos ayudan a comprender esta dinámica. Sistema, circuito, modo de producción entre otra terminología son problematizados en este trabajo con relación a la profesionalización y la precarización laboral. En este contexto, la victoria pírrica de las políticas culturales es puesta en jaque por las nuevas tecnologías y los nuevos espectadores. A tales efectos debemos aclarar que en líneas generales no existe una investigación que aborde la cuestión del teatro como mercado (con sus fuerzas de trabajo) y lo poco que hay se encuentra repartido en publicaciones puntuales. Esta dificultad no es propia del caso porteño, Baumol & Bowen (1966) han sido los encargados de dar el puntapié inicial de la disciplina que se ha conocido como economía de la cultura.

Nótese que estamos hablando de integrar la economía al estudio de la cultura sin entender esta última como un campo pasivo que recibe explicaciones foráneas sino como un espacio dinámico que genera constantemente nuevas formas y modos de producción. Pero el término presenta ciertas dificultades debido a que la denominada economía de la cultura “resulta muchas veces inspirada en modelos econométricos de corte marginalista, con énfasis en la toma de decisiones individuales sobre la asignación de recursos y tiempos, en la relación costos beneficios y en el impacto económico” (Bayardo, 2017). De esta manera, podemos ver cómo la disciplina se impone sobre su objeto de estudio con conceptos preelaborados.

Observamos, entonces, que históricamente la relación economía y cultura ha discurrido entre la armonía y el conflicto porque han intentado imponerse mutuamente desde el ámbito discursivo. Abordar, entonces, una desde la otra supuso siempre un recorte de ideas que no permitían ver el cuadro en su completitud. Surge, entonces, un nuevo rótulo denominado economía cultural que trae nuevos beneficios interpretativos sobre el precedente, puesto que está vinculado a las ideas de la teoría crítica, los estudios culturales británicos y la sociología de la cultura. Entre estos conceptos fundamentales es que proponemos el análisis de las categorías de profesionalización y precarización con relación a la actividad artística teatral de nuestra ciudad.

### **Problematicemos la labor artística en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires**

En las artes escénicas existen dos grandes sistemas de producción, el público y el privado. Identificarlos como sistemas implica decir que se desarrollan allí las actividades productivas de un grupo humano, organizado y ordenado que está interrelacionado y que interactúa entre sí. Bien, el sistema sería la primera división que podemos hacer de ese campo porque el término sistema presupone la agrupación organizada de un conjunto definido de factores. Es decir que si tomamos ese campo y logramos identificar qué cuestiones tienen un común denominador y qué cuestiones tienen otro, entonces estaríamos definiendo dos sistemas separados con sus propias dinámicas. Si a esto le sumamos que esos sistemas organizados persiguen objetivos diversos entonces termina de quedarnos claro porque no son compatibles o intercambiables.

El sistema público está conformado por los teatros que dependen del financiamiento del Estado, ya sea municipal, provincial o nacional<sup>1</sup>. Patrocinadas por el gobierno, estas instituciones son gestionadas y dirigidas por funcionarios que responden a las políticas culturales y cuyo objetivo es promover la cultura como una forma de servicio público. El sistema privado está integrado por los teatros empresariales y por todas las salas teatrales que conforman la escena alternativa. El teatro empresarial<sup>2</sup> está regido por empresarios o empresas de espectáculos que persiguen un claro fin de lucro o la búsqueda de un rédito económico. Por lo tanto, la expectativa de negocio está puesta en la taquilla, en la relación con los gastos que hayan ocasionado la producción y la explotación. El teatro alternativo está constituido, entre otros, por los espacios cuyos objetivos son la experimentación, la

---

<sup>1</sup> El único teatro que depende de la administración nacional es el Teatro Nacional Cervantes que al ser salvado entre la década del 20 y del 30 por la presidencia de Marcelo T. de Alvear pasó del ámbito privado al ámbito público. Esta acción se llevó a cabo por intervención de la primera dama, Regina Pacini, que, siendo cantante lírica y amiga personal de María Guerrero, terció en favor de esta para que el Estado Nacional, al comprar el inmueble, la salvara de la bancarrota. Hasta la actualidad, el teatro depende de la repartición nacional, razón por la cual se ve en su programa de trabajo una impronta de federalización.

<sup>2</sup> Burdamente a este tipo de teatro se lo llama comercial. Nosotros preferimos la denominación empresarial porque el término comercial incurre en anacronismos y cargas valorativas negativas.

búsqueda de nuevos lenguajes, la mezcla de géneros, el riesgo en términos de actuación y de escritura dramática, por nombrar algunos.

La década de los 90' fue “un período de búsqueda y abundancia, de satisfacción de la necesidad artística, de descubrimientos de “procedimientos” y de fundación de grupos, de lanzamiento al mundo del teatro independiente porteño”. (Antony, 2012, pág.8). Recordemos que este momento de políticas neoliberales provocó que muchos jóvenes fueran expulsados del mercado laboral y el teatro fue, en muchos casos, una estrategia de expresión.

Se podría decir que en esos años se fueron definiendo los circuitos: el oficial, el comercial (en los términos que Asquini desarrolla en la fuente bibliográfica citada oportunamente) y el alternativo. La categoría de circuito posibilita una elección consciente tanto para los agentes del campo como para los espectadores-consumidores. Actualmente, aquellas fronteras se han ido borrando y corriendo, haciendo más difuso identificar límites claros. Existen casos paradigmáticos como *la omisión de la familia Coleman*, neogrotesco creado por Claudio Tolcachir en el marco del teatro Timbre 4 (perteneciente al circuito teatral alternativo) que lleva más de una década realizando funciones entre el circuito empresarial y alternativo, pero también en el exterior. El caso de *mi hijo solo camina un poco más lento* gestado originalmente como una sociedad accidental de trabajo (con dirección de Guillermo Cacace) pero haciendo funciones en un teatro del circuito empresarial podría ser otro ejemplo concreto.

Se puede afirmar, que una diferencia crucial al momento de analizar los sistemas teatrales porteños, son los modos de producción y el vínculo laboral que se establece entre las partes. Actualmente, la Asociación Argentina de Actores solo reconoce dos: 1º) estar bajo contrato y en relación de dependencia por un tiempo establecido, ya sea con el Estado (en el caso del teatro público) o con el productor general (en el caso del teatro empresarial) y 2º) conformarse como una sociedad accidental de trabajo, las comúnmente llamadas cooperativas. Cabe, entonces destacar que la primera es una forma de organización laboral que tiene el resguardo legal del convenio 307/73 en vigencia. La segunda, por su parte, es reconocida como un modo de trabajo formal sin respaldo legal o fiscal de ningún tipo.

El campo cultural, en términos de Bourdieu (1971), es el espacio social que se crea en torno a la valoración de hechos sociales como lo son el arte, la ciencia, la religión o la política. Existen pocos actores sociales que dependan tanto como los artistas, y más generalmente los intelectuales, en lo que son y en la imagen que tienen de sí mismos, de la imagen que los demás tienen de ellos y de lo que los demás son. El campo se define por cuatro rasgos: un capital común, la lucha por la apropiación del capital, el dinamismo y la jerarquización entre aquellos que detentan el capital y aquellos que aspiran a tenerlo.

Cuando analiza el campo intelectual, Bourdieu (1971) lo define como un campo magnético compuesto por agentes o sistema de agentes que pueden describirse como líneas de fuerza y que al surgir se oponen y se agregan. Es este movimiento el que le da una estructura específica en un momento dado del tiempo. Los agentes están determinados por la posición que ocupan; es decir, sus propiedades, su participación y su peso funcional o grado de autoridad. Los agentes no pueden definirse independientemente de la posición que ocupan en el campo. Por otro lado, el campo intelectual debe estar dotado de cierta autonomía, lo que equivale a decir que es un sistema gobernado por sus propias leyes.

Agentes centrales en el campo de las artes escénicas son los actores y las actrices, quienes están en permanente lucha y competencia por la legitimidad cultural: interactúan con sus pares, con los críticos, con los intermediarios entre ellos y el público, tales como los agentes de prensa, representantes, intelectuales, jurados de premios o los periodistas encargados de apreciar inmediatamente sus actuaciones y darlas a conocer al *gran* público y no de analizarlas científicamente a la manera del crítico propiamente dicho.

Esta idea de campo ha ido cambiando y complejizándose. En las dos primeras décadas del siglo veinte, los actores y actrices se agrupaban en compañías, las cuales se organizaban a partir de una jerarquía interna de roles ya asignados: primer actor o primera figura, galán joven, dama joven, actores de caracterización, etc. De los lugares dependía el sueldo que se cobraba. No obstante, la compañía en sí misma era un espacio para hacer carrera, ya que quienes ingresaban con un papel muy discreto podían ascender y conseguir un rol más destacado. (Velasco, 2001, pág. 108-109).

En 1930 empieza formalmente el movimiento teatral independiente con la fundación, por Leónidas Barletta<sup>3</sup>, del Teatro del Pueblo en un predio municipal y ex lechería en Corrientes 465. Este teatro independiente es hijo directo del boedismo literario, que se puede diferenciar del grupo Florida por el acento que uno y otro ponían en el compromiso social. Barletta y Álvaro Yunque escriben los principios de este movimiento: “Aspiramos a crear un teatro de arte pues el que se practica no es artístico; queremos realizar un movimiento de avanzada aquí, donde todo se caracteriza por el retroceso” (Feinmann, 2003). El teatro que quieren es el que esté más allá de la angurria del empresario, la vanidad de la actriz, la ignorancia del actor y la chatura del público burgués.

Con la aparición de este nuevo agente, se establece un modo de producir teatro que no se hace para ganar dinero. Se hace para educar y movilizar a los espectadores y para que sus integrantes sean mejores personas. Siendo mejores para los demás se harán mejores ellos mismos. Aquí creemos

---

<sup>3</sup> De hecho, actualmente se conmemora el día nacional del teatro independiente cada 30 de noviembre en honor a la fecha en que se abrió el denominado Teatro del Pueblo. En este sentido, Leónidas Barletta ha sido siempre considerado un prócer del movimiento.

necesario mencionar el espíritu romántico del trabajo independiente porque, siendo gestado a comienzos del siglo XX, en la actualidad se da vuelta un factor más de precarización. Si bien en sus orígenes los artistas del sector alternativo estaban comprometidos con un proyecto integral, en la actualidad ese compromiso se ve licuado por la volatilidad de las compañías y la idea de espectáculo concertado<sup>4</sup>.

La dinámica cotidiana de aquellos colectivos teatrales, además de la representación consistía en “limpiar la sala, el hall y los corredores, armar los decorados con abundancia de tarimas y rampas, confeccionar la ropa de escena, administrar el teatro, atender la publicidad, vender entradas, mantener al día las taquillas, atender el bar de los actores, acomodar al público y mil tareas más insumían una dosis de preocupación y esfuerzo que, agregados a las ocho horas diarias que cada uno trabajaba para ganarse la vida, agotaban las energías del más fuerte.” (Asquini, 1990, pág. 73). Según este autor, el arco iniciado con el Teatro del Pueblo muere sepultado en 1966 “por la prepotencia televisiva de tres canales aparecidos en poco más de un año” (Asquini, 1990, pág. 11).

El siglo veinte fue testigo de la aparición de la radiofonía, la cinematografía y la televisión. El impacto de estos medios de masas influyó directa e indirectamente en la actividad teatral y pusieron en tensión a los agentes del campo. La época actual, atravesada por la mediatización, también lo está por aquel vaticinio de Andy Warhol cuando sentenció que en el futuro (diríamos en el presente) todos serán famosos mundialmente por 15 minutos. En este marco, muchos artistas escénicos tuvieron que dividir su tiempo de trabajo entre el teatro y, por ejemplo, la televisión. El caso paradigmático más interesante de apreciar es el *Clan Stivel* dirigido por David Stivel en el que actuaban, entre otros, Norma Aleandro, Federico Luppi, Carlos Carella, Marilina Ross y Juan Carlos Gene. Este grupo de actores llevaron adelante proyectos que dialogaban entre lo teatral y lo audiovisual sin perder de vista la dinámica de trabajo que era popular en el ámbito independiente.

Es pertinente identificar cómo está conformado el campo cultural hoy. En el sector se observan tres categorías: hay actores y actrices que se han formado en la academia y tienen una sólida formación, luego tenemos estudiantes que están todavía en formación y salen al campo laboral y por último quienes sin formación actoral ingresan por su interés personal y el gusto de actuar.

Si focalizamos en la primera categoría, podríamos decir que existe un alto porcentaje que por razones lógicas de subsistencia tiene un trabajo asalariado y puede dedicarle su tiempo creativo cuando salen de los mismos. Hay un porcentaje bastante menor que se dedica solamente a las artes

---

<sup>4</sup> A diferencia del elenco o el grupo estables, el espectáculo concertado es la unión de voluntades de trabajo en torno a un proyecto que luego, al ser disuelto, disuelve también el compromiso ético adquirido liberando a las partes para trabajar en nuevos espectáculos con otros agentes culturales.



escénicas actuando y dando clases. Y existe un porcentaje muy mínimo que solo se dedica a la actuación.

En suma, por lo que venimos mencionando, vemos que el estado de situación de la actividad teatral de la Ciudad de Buenos Aires ha crecido nominalmente en estos últimos años. Si bien se estrenan más espectáculos año tras año, no se percibe un incremento en la cantidad de espectadores<sup>5</sup>. Esta cantidad tampoco produce una mejoría notable en los niveles de calidad de los proyectos. Por el contrario, como dijimos anteriormente, en la cartelera porteña se puede observar una oferta desmesurada de espectáculos en cartel cada fin de semana.

Cuando hablamos de precarización en el arte nos referimos a la manera de trabajar en el circuito del teatro independiente o alternativo, sin obtener ningún honorario o salario a cambio de las funciones realizadas, con una estructura de producción muy frágil, sin continuidad laboral, sin una figura legal que legitime la actividad, teniendo que participar en muchos proyectos para poder obtener una mínima retribución económica. Bayardo (2017) indica que

“la libertad creadora de los artistas, el interés desinteresado de sus búsquedas estéticas, las necesidades culturales intangibles de la gente, los criterios autónomos de legitimación del campo cultural podrían verse apabullados por la recurrencia de las normas y los procedimientos de la administración, por los criterios de eficiencia, eficacia y rentabilidad de la gestión” (Bayardo, 1990).

El esquema que sostienen las obras del teatro independiente de realizar solo una función semanal dificulta el rendimiento de los actores y sus personajes: en muchos casos, los actores realizan en un mismo fin de semana varias funciones de diferentes obras, asegurándose solamente que no haya coincidencia en los horarios. Es normal que un actor acabe de terminar la función teniendo un taxi que lo espera en la puerta para trasladarlo a otra sala donde se encontrara actuando en la piel de otro personaje, distinto al que acaba de realizar.

Esta modalidad dentro del teatro independiente ha ido desarmando los grupos estables, las compañías, los espacios de pertenencia. Pareciera que actores y directores no se sienten plenos en el marco de un solo proyecto que les exige dedicación y compromiso; la idea que prevalece es la de estar en varios proyectos con características distintas, con salario asegurado y en los diferentes circuitos teatrales. Resulta difícil poder armar equipos de trabajo que puedan desarrollarse con cierta continuidad a lo largo de los años. Con el formato de “Acta de sociedad accidental de trabajo”, se

---

<sup>5</sup> Recomendamos los informes del Observatorio de Industrias Culturales del GCBA o los informes de la cuenta satélite de cultura que elabora INDEC para más información al respecto.



arman las cooperativas en el sindicato de Actores, se piden subsidios, y se generan proyectos que “intentan” estar en cartel durante tres meses una vez por semana en una sala. El destino en general de estos proyectos al competir con otros espectáculos en cartel es muy desalentador, ya que aparece otro problema que sería la audiencia, el público.

“La lógica productiva de las cooperativas minimiza sus costos no sólo para sí, sino también para las formas empresariales que terminan captando aquellos productos — obras, actores, etc.— que pueden ingresar en una lógica del beneficio en el caso privado y de difusión cultural en el caso del Estado, contribuyendo de este modo a su reproducción” (Bayardo, 1990).

La otra problemática en común es la falta de profesionalización de los elencos, teniendo en cuenta su metodología de trabajo y los resultados finales que obtienen. Definiendo profesionalización a las personas que tienen una formación académica, ya sea universitaria, terciaria, o privada que sea legitimada a través de un título, o con años de formación informal integral en las artes escénicas. La falta de la figura del productor, en la mayoría de los elencos, dificulta la fluidez de los proyectos en todas sus etapas. La profesionalización implica una serie de cambios en algo, por lo general con la intención de incrementar su calidad y de alcanzar ciertos estándares.

Entonces nos preguntamos cómo se insertan estas cuestiones vinculadas a la profesionalización y la precarización laboral en el marco de las políticas de Estado en todos sus niveles de gobierno. Bien, en el caso de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires las políticas culturales parecen estar más ordenadas y mejor sistematizadas que en otras ciudades de nuestro país. Esto pone en evidencia la necesidad de dar el debate, y la consecuente implementación de su resultado, respecto la pronta federalización de la cultura que nuestro país necesita. Un ciudadano de cualquier lugar de nuestro territorio nacional debe tener el mismo acceso a la cultura y a la educación que uno nacido y criado en nuestra ciudad o en el área metropolitana. Creemos, en este sentido que llevando adelante políticas vinculadas a federalizar el acceso a la cultura, aparecerán nuevos mercados donde los artistas escénicos puedan insertarse y en esta suerte de nueva cartografía teatral se descomprima la oferta que se concentra en nuestra ciudad redundando en la precarización que mencionamos.

En este sentido, como hemos descripto, un factor de precarización laboral es la sobreoferta teatral que impacta en que los actores deban someterse a montar y representar más de un espectáculo a la vez para subsistir. Federalizar es democratizar y esto es factor de descentralización y creemos que las

políticas culturales deben estar orientadas a este factor. La noción de políticas culturales abrevia de una primera aproximación brindada por UNESCO en la Conferencia Mundial de Políticas Culturales:

La cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias y que la cultura da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo. (UNESCO, 1982)

Las políticas culturales y las acciones de Estado orientadas al fortalecimiento de este sector muchas veces llegan mal y tarde a quienes las necesitan. Así, el potencial crecimiento al cual no llega el área se vuelve una dificultad para sí misma porque se estanca y refuerza, indirectamente, la idea antigua de que el arte y la cultura son deficitarios. En este sentido, creemos que los Estados, a través de sus gobiernos, deben tener una postura de largo plazo frente a esta situación con el objeto de apuntalar e incentivar el efecto multiplicador del sector cultural en las economías que le son conexas.

La Ciudad Autónoma de Buenos Aires establece una postura clara y definida respecto al lugar que ocupa la cultura y las artes. De hecho, le dedica un artículo a establecer ciertas garantías y acciones que se proponen. Sin ser pionera a nivel mundial esta constitución lo es a nivel local por ser de las primeras en introducir el término democracia cultural como factor propio. En el artículo 32 de la mencionada norma se describe que la ciudad

Garantiza la democracia cultural; asegura la libre expresión artística y prohíbe toda censura; facilita el acceso a los bienes culturales; fomenta el desarrollo de las industrias culturales del país; propicia el intercambio; ejerce la defensa activa del idioma nacional; crea y preserva espacios; propicia la superación de las barreras comunicacionales; impulsa la formación artística y artesanal; promueve la capacitación profesional de los agentes culturales; procura la calidad y jerarquía de las producciones artísticas e incentiva la actividad de los artistas nacionales; protege y difunde las manifestaciones de la cultura popular; contempla la participación de los creadores y trabajadores y sus entidades, en el diseño y la evaluación de las políticas; protege y difunde su identidad pluralista y multiétnica y sus tradiciones. (Buenos Aires, 1996)

Es interesante como sobre finales del siglo pasado se empieza a considerar a la cultura como un pilar de la sociedad. Si bien en términos legales, y sobre todo en materia de relaciones internacionales,

la cultura ocupa un lugar propio en los debates siempre aparece vinculada a otro concepto condicionante. Sea democracia, acceso, desarrollo, economía o antropología (para recuperar los enfoques antes mencionados) la cultura es siempre un espacio común donde confluyen diferentes miradas.

Las políticas son las posturas, las estrategias y las acciones de gobierno que marcan el perfil o la personalidad de quienes las llevan adelante. Son además el reflejo de cómo se establecen prioridades y de su visión de la sociedad y su construcción ideológica. En un primer recorte, las políticas culturales son el conjunto de acciones que impactan en los sectores vinculados a la cultura. Su origen histórico se remonta a la Declaración Universal de Derechos Humanos de 1948, en la que se incluyó la categoría de derechos culturales y de la cual emanan las políticas que ahora analizamos. Se entienden a los derechos económicos, sociales y culturales como una segunda generación de derechos porque la primera son los derechos civiles y políticos. Todo esto es reafirmado en 1996 cuando se firma el Pacto Internacional sobre Derechos Económicos, Sociales y Culturales. Coincidimos con (García Canclini, 2005), que define las políticas culturales como el “conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden de transformación social” (p. 72).

Por lo expuesto, los gobiernos deben comprender y mensurar la existencia de un efector multiplicador que subyace en la actividad cultural pero que no se encuentra en otros sectores de la economía. Es decir, entendemos por efecto multiplicador a la incidencia directa y vinculante que hay entre la actividad cultural y otros sectores conexos. Por ejemplo, si en un barrio de nuestra ciudad hay un teatro en funcionamiento, se presupone que ese teatro al momento de hacer funciones influye en los restaurantes, estacionamientos y negocios de la zona. Esto es algo característico del consumo cultural: cuando incurrimos en el hábito de consumir cultura, en el afán por el esparcimiento, incurrimos también en gastos conexos que estimulan otros sectores de la economía. La sobreexplotación de artistas influye negativamente en esto porque no por tener más oferta teatral hay más consumo, por el contrario, la demanda se licua frente a la excesiva y precaria oferta teatral.

Nos enfrentamos a la necesidad de gestar un discurso propio de la actividad cultural apropiándonos de herramientas de otras disciplinas. Esta necesidad se plantea en contraposición a la utilización de conceptos de otras disciplinas como la sociología, la antropología o la política utilizadas en torno al concepto cultura sin una adecuación y adaptación de sus implicancias. Como sostiene (Throsby, 2001) con relación a este tema:

Las dimensiones del valor cultural y los métodos que se podrían utilizar para evaluarlo son cuestiones que se deben originar en su discurso cultural, aun cuando en algún momento fuese posible tomar prestados modos de pensamiento económicos como forma de establecer modelos adecuados. (p. 41)

Solo entonces podremos mensurar y establecer qué impacto real tiene la actividad cultural en nuestra vida cotidiana como consumidores y productores (prosumidores, en definitiva) de arte. No obstante, tampoco debemos desatender u olvidar el lugar que el teatro ha ocupado desde el nacimiento propio de nuestro Estado-Nación en la sociedad argentina.

La producción estética de principios de del Siglo XX que cobijo a los recién llegados recibe el nombre de sainete criollo, que ha funcionado en nuestra ciudad igual que el cine mudo con los inmigrantes a Estados Unidos. El sainete es definido por (Carella, 1957) como “una pieza breve, jocosa, que refleja las actividades cotidianas del pueblo” (p. 17). A su vez, (Ordaz, 2010) recoge esta definición readecuándola a su condición porteña como “una graciosa, chispeante y con ocurrencias disparatadas hasta lo bufonesco, que denunciaba las influencias inmediatas del género chico español” (p. 5). Con esto podemos concluir que la producción teatral de la época estaba ligada a la incorporación de estas identidades culturales conformando el mosaico tan característico de prototipos españoles, italianos, judíos y árabes que confluyeron en los conventillos.

En este punto tenemos un claro ejemplo del efecto homeostático que el teatro tuvo en nuestra historia para asimilar a los inmigrantes. Se puede detectar también en la escuela, en el cine o en el futbol un fenómeno similar. Como sostiene (Alabarces, 1998) “si lo nacional se construye en el futbol, hay que explicar el tránsito de la invención inglesa a la criollización (...) el par nosotros/ellos encuentran su expresión imaginaria en un estilo de juego (...) [de] gran capacidad productora de sentido” (pp. 7-8). Es decir que, en el proceso de la conformación de nuestra identidad, diferentes maquinarias como las mencionadas han sido definitorias para arribar a ser lo que somos. Y es esta la condición homeostática del teatro como herramienta de la cultura, en palabras de (Bauman, 2013) “la cultura se asemejaba ahora a un mecanismo homeostático: una suerte de giroscopio que protegía al estado Nación de los vientos de cambio y de las contracorrientes, (...) a mantener el barco en su rumbo correcto” (p.16). El autor utiliza la definición en pasado porque, la función social de la cultura en la Modernidad era esta.

Por esta razón debemos comprender a la actividad teatral dentro de un entramado de lenguajes que son representados simbólicamente en toda la sociedad. El estudio de Baumol y Bowen (1966) que mencionáramos anteriormente muestra una economía del sector dividida en dos: las artes escénicas y otro más general caracterizado por empresas que incorporan progreso tecnológico para mejorar la

actividad. En otras palabras: “El primer sector es el arcaico, que no genera mejoras en la productividad y el segundo sector es el progresista, donde hay innovaciones, donde hay economía de escala” (Rapetti, 2007, p 142). Esta división sectorial que identifican los autores es similar en CABA. No obstante, el principal aporte del estudio está orientado a la cuestión de los costos y los ingresos puesto que “por lo general los ingresos que se obtienen por la venta de servicios, o sea por la venta de entradas, no son suficientes para cubrir los costos” (p.141) sumado a esto la rigidez que presentan los altos costos de producción de este sector denominado artesanal, da como resultado el síndrome de costos o enfermedad de costos más conocido como *ley de Baumol*.

El eje principal del análisis radica en que “como los salarios aumentan de una forma lineal a la economía en su conjunto (...) el costo en el factor trabajo en este sector será creciente por unidad de output” (Asuaga, Lecueder & Vigo, 2005, p.2). Así, las artes escénicas se tornan más deficitarias conforme aumentan los salarios a nivel general y avanza la tecnología mientras que la acción de producir continúa siendo artesanal. “Por lo tanto, en el arte los salarios suben y aumentan los costos, pero no aumenta la productividad” (Rapetti, 2007, p. 143). No obstante, este análisis, los resultados arrojados por Baumol & Bowen (1966) han recibido críticas que van del cuestionamiento a la afirmación de que los salarios en las artes escénicas sigan la dinámica general de la economía, a la cuestión de la elasticidad de la demanda frente a un aumento de los precios en las entradas.

### **Reflexiones finales:**

El hábito de ir al teatro de la comunidad porteña es un consumo y una práctica cultural importante en la Ciudad de Buenos Aires. En este sentido, la precarización en las diferentes propuestas que nos brinda el teatro independiente redundaría en que nuestros artistas se ven sobre exigidos y sobreexplotados en su afán por vivir de su arte. Hemos intentado apropiarnos de los conceptos de precarización y profesionalización con el objeto de ponerlos a funcionar en la órbita de la gestión cultural. Entendemos esta dinámica en el marco de una actividad económica general que la condiciona desde la fuerza oferente a la demandante. Esto se ve claramente marcado en la fijación de precios de las obras de teatro alternativas y, por añadidura, en los honorarios percibidos por los artistas.

Trabajar en políticas culturales que puedan articular la especificidad de la actividad y profesionalizar el quehacer teatral es una de las formas claves para que esta dinámica se modifique. Además, el desarrollo de mercado que se devenga de las políticas de formación de espectadores y desarrollo de público son el complemento ideal a lo antes mencionado.

La formación del actor integral en las instituciones del Estado o privadas es una manera de acompañar también las posibilidades profesionales que se presentan. En este sentido, no se trata de que la formación sea precaria o insuficiente, por el contrario, la formación de profesionales de las

artes escénicas en nuestro país atrae a los países vecinos siendo un polo demandado al momento de formarse. Una necesidad intrínseca y adyacente a las dos mencionadas anteriormente es la de legitimar el rol del productor ejecutivo en las cooperativas de actores. Esto es necesario porque visibilizarlo sería comenzar a pensar los proyectos escénicos en la armonía entre arte y negocio, complemento históricamente rechazado por los artistas independientes de nuestra ciudad.

Por ello, sostenemos que no hay una relación directamente proporcional entre la profesionalización de nuestros actores y la disminución de la precarización laboral que se observa en el mercado porteño. Sería lo lógico pensar que, a mayor profesionalización, menor precarización. Sin embargo, nuestros actores y actrices trabajan a riesgo de lesión física por el alto compromiso corporal con su labor y no son reconocidos en la remuneración que perciben. Esta falacia es la que solo puede ser resuelta con la reconciliación entre arte y producción teatral.

## Bibliografía

- Aime, M. (2015). *Cultura* (Primera ed.). Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editora.
- Alabarces, P. (1998). Lo que el estado no da, el fútbol no lo presta: los discursos nacionalistas deportivos en contextos de exclusión social. Encuentro de la Latinamerican Studies Association. Chicago, EEUU.
- Antony, P. (2012). El teatro porteño. Un problema en escena, en *Revista Funámbulos*. Año 15, N° 36. Buenos Aires, Argentina.
- Asquini, P. (1990). *El teatro que hicimos*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Rescate. Rafael Cedeño Editor.
- Asuaga, C., Lecueder, M. & Vigo, S. (noviembre 2005) Las artes escénicas y la teoría general del costo. Trabajo presentado en el IX Congreso Internacional de Costos, Florianópolis, SC, Brasil.
- Bauman, Z. (2013). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Baumol, W. J. & Bowen, W. G. (1966). *Performing Arts. The Economic Dilemma*. New York, EEUU: Twentieth Century Fund
- Bayardo, R. (1990). Economía de la escena. Las cooperativas de teatro, en *Boletín del Instituto de Artes Combinadas*, Instituto de Artes Combinadas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Bayardo, R. (2017) Economía y Cultura: problemas y debates contemporáneos. Curso de posgrado de gestión cultural y comunicación. FLACSO. 31 de octubre de 2017.
- Bourdieu, P. (1971). Campo intelectual y proyecto creador en *Problemas del estructuralismo*. México: 1971
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- Buenos Aires. (1996). *Constitución de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires*. Constitución. Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.
- Carella, T. (1957). El sainete criollo. En V. Autores, *El sainete criollo* (antología) (págs. 7-44). Buenos Aires: Hachette.
- Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino* (Primera ed.). Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Feinmann, J.P. (2003). ¿De qué es independiente el teatro independiente?, en *Revista Teatro*. La revista del Complejo Teatral de Buenos Aires, Año XXIV, N° 70, Buenos Aires, Argentina.
- García Canclini, N. (2005). Definiciones en transición. En *Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas*, 69-81.
- González Velasco, C. (2012), *Gente de teatro. Ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*. (Primera ed.). Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores S.A.
- Ordaz, J. (1957). *El teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires, Argentina: Leviatán.
- Rapetti, S. (2007) El problema del financiamiento de la cultura. En *Economía de la cultura*. (pp. 141-158). Buenos Aires, Argentina: Observatorio cultural. Posgrado en Administración de las Artes del Espectáculo.
- Schraier, G. (2008). Laboratorio de producción teatral I. Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- Throsby, D. (2001). *Economía y Cultura*. Madrid, España: Cambridge University Press.
- UNESCO. (1982). Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales. (pág. 48). Ciudad de México: UNESCO. Recuperado el 03 de junio de 2014, de [http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico\\_sp.pdf/mexico\\_sp.pdf](http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf)