

CUIDARNOS







CRÉDITOS:

Cuidarnos: cara a cara, cuerpo a cuerpo

6to Encuentro Iberoamericano De Arte, Trabajo y Economía (6Eiate), 2020

Paulina León Crespo, Gabriela Montalvo, María Fernanda Troya
Quito: FLACSO, 2021

Textos

Sofía Acosta, Josselyn Añazco, Asamblea de Mediadoras, Tatiana Avendaño, Alejandra Bueno de Santiago, Belén Castellanos, Pablo Cardoso (en colaboración con Daniela Álvarez y Carla Salas), Maite Garbayo-Maeztu, Ana Harcha Cortés y Mariela Richmond Vargas, Paulina León Crespo, Karina Mauro, José Machado Gutiérrez, Martina Miño, Gabriela Montalvo, Tania Navarrete, María Fernanda Troya, Paola de la Vega Velastegui

Ilustraciones y fotografías

Josselyn Añazco, Camil Barrales, María Dolores Charvet, José Luis Jácome, Paulina León Crespo, Martina Miño, Juan Montelpare, Maryll Noguera, Aniara Rodado, Glenda Rosero, María Fernanda Troya, Ariadna Vargas

Edición de textos

Jennie Carrasco Molina

Ilustraciones, diseño y diagramación editorial

Nathalia Romero y Ariadna Vargas

ARTE ACTUAL FLACSO

La Pradera E7-174 y Av. Diego de Almagro

Quito – Ecuador

www.arteactual.ec

arteactual@flacso.edu.ec

ISBN: 9789978675557

ARTEACTUAL



Índice

CUIDARNOS: CARA A CARA, CUERPO A CUERPO

Cuidarnos: cara a cara, cuerpo a cuerpo / Paulina León Crespo, Gabriela Montalvo, María Fernanda Troya	13
--	----

A MANERA DE PRÓLOGO

Edipo y Narciso en el bucle de la producción / Belén Castellanos	33
--	----

I. LOS SÍNTOMAS DEL DESCUIDO

· Condiciones de trabajo en las artes y cultura. Una aproximación a su situación en Ecuador en tiempos de COVID-19 / Pablo Cardoso, Carla Salas y Daniela Álvarez	47
---	----

· Pre-Informe 01 del Observatorio Andino de Arte, Cultura y Género / Alejandra Bueno de Santiago.....	53
---	----

· Mediación y precarización: el trabajo invisible de los cuidados en las instituciones culturales / Asamblea de Mediadoras	59
--	----

II. ¿QUIÉN CUIDA A LOS TRABAJADORES DEL ARTE?

· Pandemia y Trabajo Artístico en Buenos Aires / Karina Mauro	85
---	----

· Análisis de datos para una política en femenino / Paola de la Vega Velastegui	97
---	----

· Pronunciamiento de mujeres en las artes	109
---	-----

III. CUERPO Y CARGA

· Mujeres que cargan: relecturas de imágenes maternas / Maite Garbayo-Maeztu.....	123
· Urgencias o emergencias del cuerpo / José Machado Gutiérrez.....	137

IV. CUERPO Y CUIDADO

· Volver a estar juntas / Paulina León Crespo, Gabriela Montalvo, María Fernanda Troya	149
--	-----

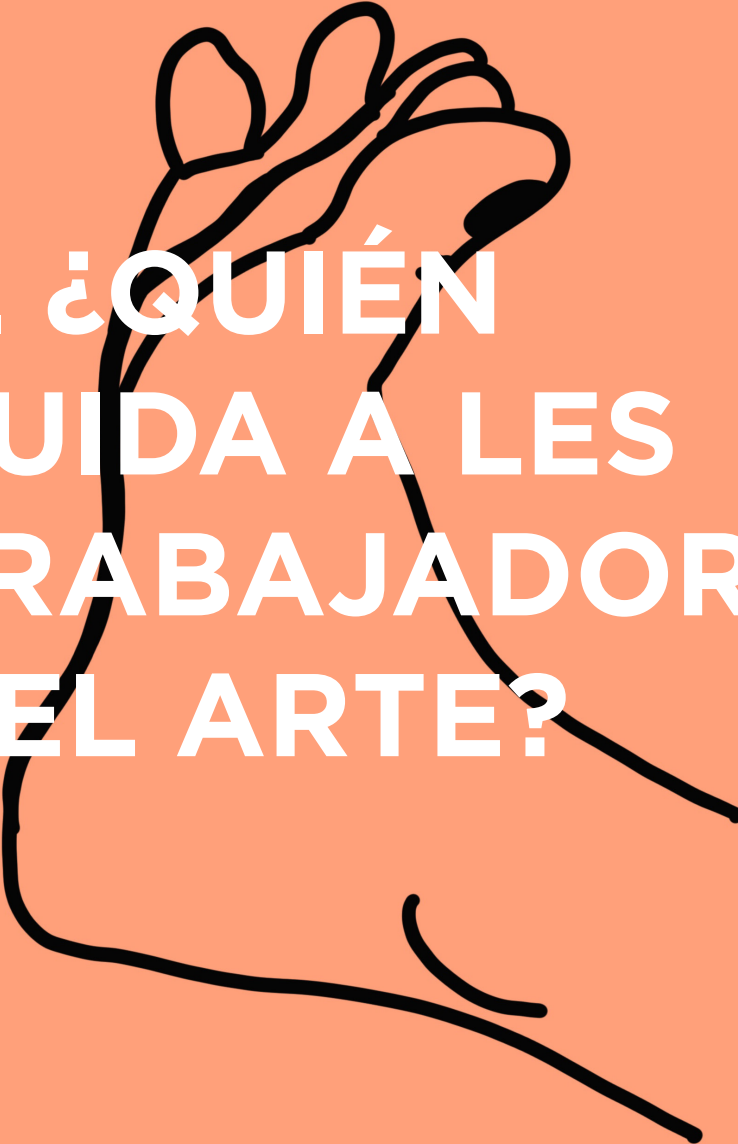
V. FUTUROS PREFERIBLES

· Hechicerías para transformar(nos) el mundo / Ana Harcha Cortés y Mariela Richmond Vargas	167
· Atender lx Cuerpx Antenx / Tatiana Avendaño	175
· La palabra <i>necesidad</i> adquiere otra dimensión en la cultura del cuidado / Tania Navarrete	195
· La cuarta (no) persona / Josselyn Añazco	203

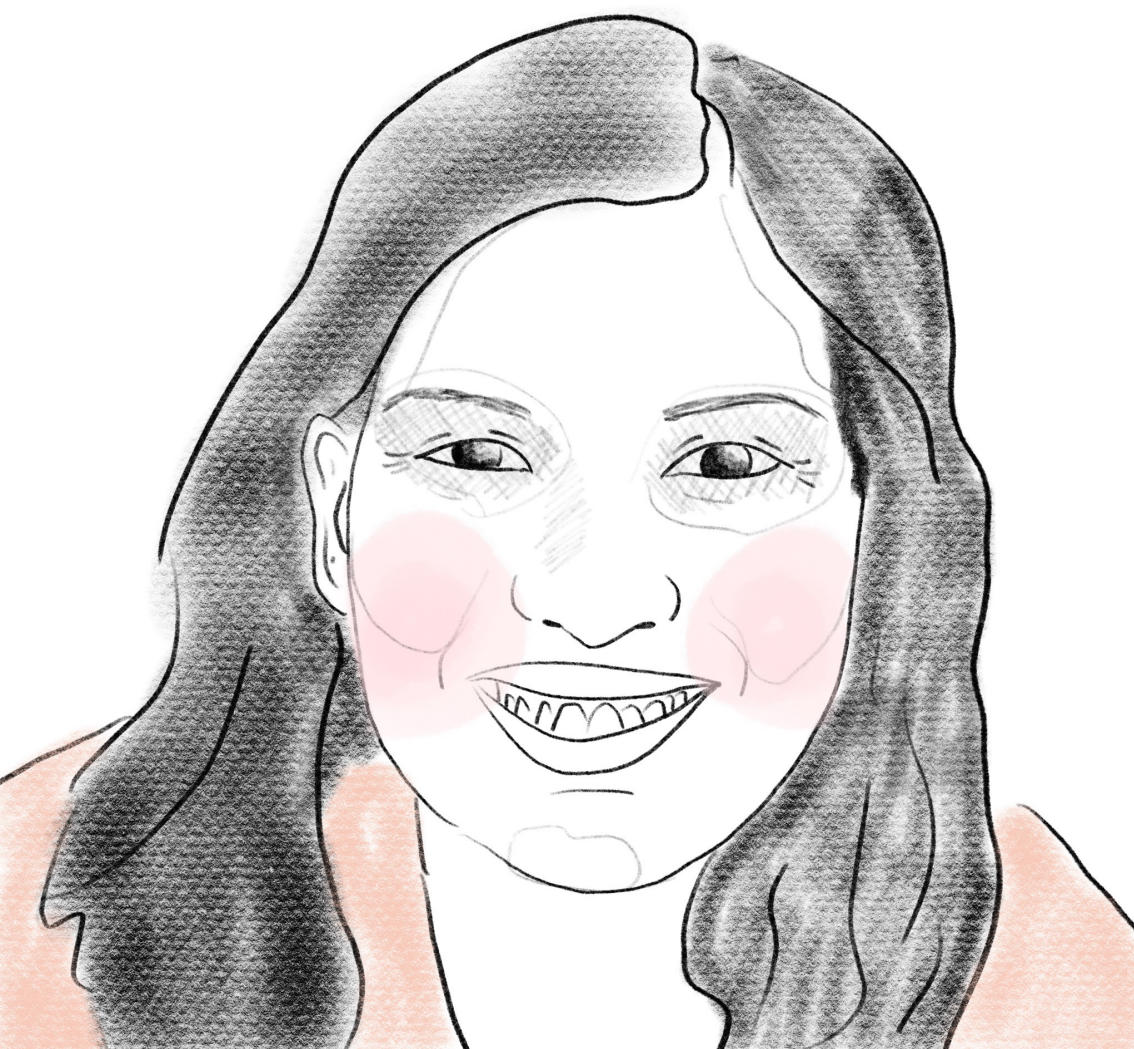
¿CÓMO SOSTENER EL MUNDO SIN LLEVARLO A CUESTAS?

· Reflexiones en curso / Paulina León Crespo, Gabriela Montalvo, María Fernanda Troya.....	211
--	-----

BIOGRAFÍAS



II. ¿QUIÉN CUIDA A LES TRABAJADORES DEL ARTE?



Pandemia y Trabajo Artístico en Buenos Aires¹

Karina
Mauro

CONICET – Universidad de Buenos Aires / UNA

85

La pandemia ocasionada por el COVID-19 colocó al trabajo en el centro de los debates, hasta en los ámbitos más impensados. El arte es uno de ellos. El objetivo de este escrito es caracterizar las condiciones de producción imperantes en el campo teatral de la Ciudad de Buenos Aires y analizar en qué medida la coyuntura actual puso de relieve la condición de trabajadores de lxs artistas que se desempeñan en el mismo.

El cierre de los teatros en el marco del Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO), implementado en todo el territorio argentino, desde el 20 de marzo, ha paralizado no solo la actividad teatral, sino también la enseñanza de las disciplinas artísticas, principal sostén económico de muchxs trabajadorxs de las artes. Aunque se han realizado paulatinas

¹ Esta investigación forma parte del proyecto grupal "Arte y trabajo. Indagaciones en torno al trabajo artístico y cultural" (Proyectos UBACyT 2020-2021).

reaperturas de diversas actividades económicas y recreativas, esto no ha alcanzado a las salas teatrales y a los espectáculos en vivo.

La necesidad de confinamiento y la suspensión de las propuestas escénicas han colocado en primer plano la extrema vulnerabilidad de lxs artistas no solo en la Argentina, sino a nivel mundial. La precariedad laboral que impera entre estxs trabajadorxs en tiempos de “normalidad”, y que se evidencia en fenómenos tales como la estacionalidad del trabajo, el pluriempleo, la informalidad y la necesidad de emprender proyectos autogestionados, que luego se evidencian como no sustentables, se ha agudizado profundamente en tiempos de pandemia. Esto ha propiciado que, por ejemplo, lxs artistas de Broadway hayan organizado colectas para paliar la falta de ingresos durante los meses de inactividad, dejando al descubierto que hasta lxs trabajadorxs de una de las plazas teatrales más importantes del mundo, viven al día.

86

Para comprender mejor las implicaciones de la pandemia, en el caso que nos ocupa, debemos realizar una breve semblanza del campo teatral porteño. La actividad escénica en la Ciudad de Buenos Aires es muy prolífica, con un promedio de 400 propuestas semanales en los tres circuitos de producción, distribución y consumo existentes: comercial, oficial y alternativo u *off*.

El circuito comercial es aquel que presenta la tradicional relación capital – trabajo: Es llevado adelante por empresarios que son propietarios de salas teatrales que alquilan y, por empresarios que producen espectáculos mediante la contratación de artistas y técnicxs, asumiendo los riesgos económicos. Este circuito posee un carácter industrial, basándose en la repetición en serie de un producto, por lo que busca reducir riesgos mediante la

apelación a figuras famosas y puestas en escena de textos dramáticos ya probados en plazas extranjeras.

El circuito oficial está conformado por salas que son propiedad del Estado Nacional (Teatro Nacional Cervantes) o Municipal (Complejo Teatral de Buenos Aires), que es también quien realiza las producciones y contrata a lxs artistas. En la Ciudad de Buenos Aires no existen elencos estables para el teatro de texto, por lo que esta contratación es temporal, y se realiza por proyecto.

Por último, el teatro alternativo u *off* es el que ofrece la mayor cantidad de espectáculos y en el que se desempeña el mayor número de artistas. Se trata de un teatro de carácter autogestionado, que se produce en una gran cantidad de salas pequeñas subsidiadas por el Estado y en el que lxs actores, actrices y directorxs conforman lo que se conoce como “sociedades accidentales de trabajo” o cooperativas, que cubren los gastos de la puesta en escena y que también pueden tener un pequeño subsidio estatal. El trabajo de estxs artistas suele ser gratuito, dado que de lo recaudado no quedan ganancias para repartir, luego de cumplir con obligaciones como el alquiler de la sala y el pago a técnicxs, agentes de prensa, sociedades de gestión de derechos de autor, etc. Por ello, muchxs de estxs trabajadorxs dan clases de actuación o de dirección, para lo cual alquilan los mismos espacios en los que actúan.

87

El advenimiento de la pandemia y la parálisis de la actividad, dio lugar a una serie de fenómenos que podríamos caracterizar en tres grupos y que analizaremos a continuación.

a. Estrategias económicas implementadas por lxs propixs artistas para paliar la falta de ingresos

Sin duda, el *streaming* fue la estrategia implementada temprana y masivamente, y la que suscitó la mayor cantidad de reflexiones, fundamentalmente en torno a sus posibilidades estéticas y alrededor de la ontología del fenómeno, es decir, de si aquello que sucedía de manera virtual era o no teatro. Muy pocas de estas reflexiones fueron de carácter estrictamente económico, como para poder sopesar si el *streaming* contribuyó o no al sostenimiento de lxs artistas. Lo cierto es que si bien la iniciativa de subir a la web, filmaciones de obras surgió del circuito alternativo, rápidamente se sumó el teatro oficial, transmitiendo puestas que habían formado parte de su programación durante 2019. Esto propiciaba que lxs artistas que habían participado de estas producciones obtuvieran una remuneración por parte del Estado. Por último, fue el circuito comercial el que finalmente capitalizó el uso del *streaming*, subiendo contenidos previos y, fundamentalmente, produciendo nuevos que, al contar con figuras famosas de los medios de comunicación, retuvieron y retienen la mayor cantidad de espectadorxs.

Si bien inicialmente la cantidad de visualizaciones fue muy alta, lo que generó mucho optimismo entre diversos agentes del campo teatral, rápidamente bajaron. Por otra parte, se evidenció una ostensible diferencia entre las posibilidades económicas y tecnológicas de los diversos circuitos, dado que, mientras los contenidos del circuito comercial son vehiculizados por plataformas que impiden el ingreso de espectadores que no hayan abonado su entrada, la modalidad implementada por el circuito alternativo fue subir las obras a YouTube por dos o tres días, por lo que el aporte de dinero podía hacerse mediante una gorra virtual voluntaria. Esto implicó la apelación a la solidaridad y a cierta militancia de lxs espectadorxs respecto del circuito, pero si bien

inicialmente las contribuciones fueron considerables, esto también fue mermando. De hecho, con el correr de los meses, el circuito alternativo se retiró de la modalidad del *streaming*.

Otra importante acción a destacar es el reparto de bolsones de comida a lxs artistas más vulnerables. Esto requirió la reacción rápida y la organización de entidades sindicales y sociedades de gestión de derechos, como la AAA (Asociación Argentina de Actores) y la SAGAI (Sociedad Argentina de Gestión de Actores Intérpretes). También surgieron iniciativas *ad hoc*, como Artistas Solidarios, que gestiona la distribución de alimentos a compañerxs, mediante donaciones y aportes gubernamentales.

b. Medidas de ayuda implementadas por el Gobierno Nacional

También el Estado Nacional implementó una serie de ayudas a trabajadorxs y empresas durante el aislamiento, tanto de carácter general como específicas para el sector artístico y cultural. En el caso del teatro, es necesario distinguir claramente las medidas dirigidas al sostenimiento de los espacios, de aquellas dirigidas a lxs artistas. De lo sucedido se desprende que los mayores esfuerzos del Estado fueron orientados a los espacios, lo cual reproduce la política de subsidios y fomento a la cultura implementada en tiempos de normalidad. En el caso de las salas del circuito comercial, obtuvieron beneficios idénticos a cualquier empresa, es decir, créditos a tasa cero y el denominado ATP (Programa de Asistencia de Emergencia al Trabajo y la Producción), consistente en una contribución estatal para el pago de salarios. Cabe destacar que en el caso de las salas comerciales esto implicó a la planta de trabajadorxs en relación de dependencia, que no incluye a lxs artistas, quienes son contratadxs eventualmente.

Respecto a las salas del circuito alternativo, las mismas no son consideradas “empresas” por lo que recibieron la misma línea de subsidios para sostenimiento (pago de alquiler y de servicios) que reciben habitualmente, pero en esta oportunidad con un refuerzo en los montos.

90

En lo que respecta a lxs artistas, se produjo una situación alarmante, dado que lxs mismos no fueron contemplados por el IFE (Ingreso Familiar de Emergencia) dirigido a lxs trabajadorxs informales. La razón por la que la mayoría de las solicitudes de esta ayuda por parte de artistas fue rechazada, consistió en el pluriempleo imperante en el sector. En efecto, si el/la artista poseía un cargo docente en relación de dependencia o había tenido un contrato en los últimos meses previos a la implementación del ASPO, aun con un magro ingreso en uno u otro caso, la solicitud era rechazada. Esto generó una gran preocupación y una contundente reacción por parte del sector, a la que el Estado respondió implementando, a través del Ministerio de Cultura de la Nación, una línea de becas otorgadas mediante concurso de proyectos y selección por jurado. De este modo se tornan evidentes los límites que estos instrumentos legales e institucionales presentan en situación de pandemia, pero también en la normalidad, para asimilar a lxs artistas con el resto de lxs trabajadorxs.

c. Agrupamientos por oficio

Cuando la situación antes desarrollada se tornó evidente, apareció un tercer fenómeno que es, quizás, el más interesante, tanto por su utilidad durante la pandemia como por sus posibilidades a futuro: El agrupamiento por oficio de los distintos sectores que intervienen en la producción de espectáculos, fundamentalmente en el circuito alternativo. Algunas de las agrupaciones que se conformaron o se fortalecieron durante el ASPO que

podemos mencionar son las siguientes: Asociación de Profesionales de la Dirección Escénica Argentina (APDEA), Asociación de Diseñadores Escénicos de Argentina (ADEA), Asociación Argentina de Agentes de Prensa del Arte y la Cultura, Profesores Independientes de Teatro de CABA (PIT), Asociación Civil de Trabajadores del Arte (ACTA), entre otras.²

Las acciones iniciales que emprendieron estas agrupaciones consistieron en el relevamiento de lxs trabajadorxs que los conformaban, para lo cual todos ellos lanzaron encuestas y censos, para conocer la cantidad de personas que se dedican a cada tarea y las principales dificultades que se encuentran atravesando con motivo de la pandemia. Esto resulta trascendental, dado que puede dar lugar a acciones futuras que trasciendan la coyuntura, y se dirijan a solucionar problemas estructurales del campo teatral porteño, como, por ejemplo, la gratuidad del trabajo de los artistas en el circuito alternativo.

91

Palabras finales

En trabajos anteriores (Mauro: 2020) hemos señalado que, en torno al desempeño actoral, existe una cultura de trabajo feminizada. En un mundo patriarcal, la escena es entendida como el lugar de lo femenino o, más exactamente, de la posición femenina: Un espacio en el

² Estos agrupamientos se suman a los gremios y asociaciones ya existentes, como la Asociación Argentina de Actores (AAA), el Sindicato Argentino de Músicos (SADEM), la Unión Argentina de Artistas de Variedades (UADAV), el Movimiento Federal de Danza, la Asamblea Federal del Tango y la Multisectorial Audiovisual (conformada por más de una docena de sindicatos del sector), además de las sociedades de gestión de derechos de autor y derechos conexos: ARGENTORES (Autores), SADAIC (Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música), AADI-CAPIF (Asociación Argentina de Intérpretes y Cámara Argentina de Productores de Fonogramas y Videogramas), DAC (Directores Argentinos Cinematográficos) y la SAGAI (Sociedad Argentina de Gestión de Actores Intérpretes).

que lxs sujetxs no accionan ni producen valor, limitándose a ofrecerse pasivamente a la mirada de otrxs, en tanto cuerpos a ser contemplados. La actuación se convierte así en una actividad improductiva, hecho que justificaría la precariedad laboral del sector, pero también sospechosa, minorizada y, por lo tanto, susceptible de ser disciplinada. Como consecuencia de la feminización de la escena se produce una cultura de trabajo generizada que incide tanto en actores como en actrices y que se juega y se reproduce en los ámbitos de formación, producción y selección o reclutamiento. Este proceso de feminización genera sujetxs (ya sean mujeres o varones) aptxs para ser consumidos como una fuerza de trabajo que no se reconoce como tal y que, por lo tanto, es susceptible de padecer falta de remuneración, precarización, informalidad, abusos, etc.

92

Consideramos que, por tal motivo, la asunción por parte de lxs artistas de su identidad como trabajadorxs y de su posición en un proceso productivo que, de este modo, queda explicitado, es un factor clave para emprender acciones en pos de lograr la valoración social del desempeño actoral, condiciones de trabajo más justas y una redistribución equitativa de los ingresos.

Lo que la coyuntura planteada por la pandemia tiene de distintivo, más allá de las dificultades sanitarias y económicas inmediatas, es que dejó al descubierto las relaciones de producción en circuitos que se colocaban al margen de las disputas capital-trabajo. En efecto, la adscripción de todos los agentes intervinientes en la producción de espectáculos bajo la gran "familia" del circuito alternativo, en el que el carácter autogestivo supuestamente no daría lugar a tales conflictos, mostró ser inoperante durante la pandemia, dado que se tornó evidente que las ayudas otorgadas a los espacios para su sostenimiento no tenían incidencia en lxs artistas. En crisis

anteriores³, todo el circuito se manifestó, en conjunto, bajo la consigna de que el mantenimiento de los espacios, aseguraba la posibilidad de continuar trabajando, aun en condiciones de extrema precariedad y riesgo. Pero durante la pandemia, la ayuda recibida por los dueños de los espacios no incidía en absoluto en la crítica situación de actores, actrices, directorxs, escenógrafxs, vestuaristas, etc. Cada uno de estos oficios comprendió, entonces, el carácter específico de su tarea y de su posicionamiento en el proceso productivo, por lo que la reacción inmediata fue agruparse, y generar indicadores respecto a su número y su situación durante el aislamiento.

No obstante, debemos hacer una salvedad al respecto. Por el momento, estas agrupaciones tienen como objetivo prioritario adquirir visibilidad para llevar adelante un diálogo con el Estado, en pos de solicitar ayudas específicas y/o negociar los protocolos de regreso a la actividad. Resultará definitiva la continuidad de estos colectivos y la actitud que tomen cuando la pandemia o sus mayores efectos hayan pasado. En este sentido, sería oportuno que en el regreso a la “normalidad”, el diálogo se traslade también al interior del circuito, es decir, entre los agentes que lo componen. Para ello, es necesario, en primera instancia, conocer la economía real del circuito alternativo, qué recursos se generan y cómo se distribuyen los mismos, y explicitar las relaciones de producción que sí existen, a pesar de su carácter autogestionado.

Para emprender este diálogo, las identidades que surgieron a partir de estos agrupamientos en pandemia

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

serán muy importantes, pero también lo será modificar algunas ideas muy caras al imaginario del sector artístico autogestionado, pero que ya no expresan lo que es su realidad efectiva. En definitiva, se trata de un circuito comercial a pequeña escala, no industrial, en el que confluyen dueños de espacios, por un lado, y, por el otro, trabajadorxs de la actuación, de la danza, de la dirección, etc., que conforman sociedades accidentales de trabajo que distan mucho de ser cooperativas en sentido estricto. Caracterizar a la producción autogestionada a partir de estas coordenadas será la base para un diálogo más igualitario entre las partes que intervienen en ella, en el que motivos ideológicos o estéticos no se esgrimen para solapar una distribución desigual de los ingresos, aunque estos sean magros.

Quizás estas sean algunas de las principales enseñanzas que podemos tomar de la penosa situación en la que nos colocó el COVID-19. Ni lxs artistas, ni lxs investigadorxs, ni los Estados pueden darse el lujo de perder la oportunidad de sacarles provecho.

Referencias:

- APDEA. 2020. "Censo. Obras teatrales en emergencia". *Profesionales de la Dirección Escénica Argentina*. <http://apdea.com.ar/web/wp-content/uploads/2020/10/CENSO-APDEA-final-2020.pdf>
- ARG Ministerio de Cultura de la Nación. 2020. "Programas e incentivos de asistencia a los sectores culturales en el marco del COVID19". Ministerio de Cultura de la Nación. https://www.cultura.gob.ar/media/uploads/covid-19_ministerio_de_cultura_-_definitivo.pdf

- ARG Ministerio de Cultura de la Nación, SInCA. 2020. "Encuesta Nacional de Cultura. Caracterización de personas y organizaciones de la cultura en el contexto de covid-19". Sistema de información cultural de la Argentina. <https://www.sinca.gob.ar/VerDocumento.aspx?IdCategoria=4>
- Berstein, Brenda. 2020. "Artes escénicas en tiempos de pandemia: tres oportunidades para repensar más allá de la crisis". RGC ediciones. <http://rgcediciones.com.ar/artes-escenicas-en-tiempos-de-pandemia-tres-oportunidades-para-repensar-mas-alla-de-la-crisis/>
- Cruz, Alejandro. 2020. "Streaming teatral en tiempos de pandemia: ¿del boom al agotamiento?". La Nación. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/streaming-teatral-tiempos-pandemia-del-boom-al-nid2388958>
- Mauro, Karina. 2018a. "Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico", *Telón de fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*. 14, (27): 114-143. <https://doi.org/10.34096/tdf.n27.5097>.
- — —. 2018b. "Condiciones laborales de los trabajadores del espectáculo en Buenos Aires (1902 – 1955)", *Telón de fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*. 14, (27): 108-258. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/5095/4610>
- — —. 2020a. "«Siempre vas a tener trabajo». Apuntes sobre la feminización del trabajo actoral". *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, 4, (8). <http://www.ceil-conicet.gov.ar/ojs/index.php/lat/article/view/726>
- — —. 2020b. "Condiciones laborales en las Artes y la Cultura". *Telón de fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*. 31: 109-185. <https://doi.org/10.34096/tdf.n31.8246>.
- Yaccar, María. 2020. "Artistas Solidarios: la iniciativa de Mosquito Sancineto para colaborar con los más desprotegidos del sector cultural", *Página12*. 22 de mayo. <https://www.pagina12.com.ar/267373-artistas-solidarios-la-iniciativa-de-mosquito-sancineto-para>

