

Los técnicos y los diseñadores escénicos en la Ciudad de Buenos Aires durante la pandemia: la agudización de la precarización laboral



Maximiliano de la Puente

CONICET

Instituto de Investigaciones Gino Germani (IGG), Universidad de Buenos Aires,

Universidad Nacional de las Artes, Argentina

maxidelapuente@gmail.com

Fecha de recepción: 25/10/2022

Fecha de aceptación: 22/02/2023

Resumen

A partir del análisis del estado del arte, la legislación vigente y la realización de entrevistas, indagaré en las condiciones laborales de los técnicos y diseñadores escénicos de la Ciudad de Buenos Aires, que pertenecen al circuito del teatro alternativo. Me propongo reflexionar sobre la problemática construcción de la identidad de los técnicos y diseñadores como trabajadores. Comenzaremos contextualizando las consecuencias sociales y económicas que trajo aparejada la irrupción de la pandemia de COVID 19 en la cultura en general, y en el ámbito del circuito teatral alternativo porteño en particular. Mencionaremos los principales circuitos del campo teatral, deteniéndonos específicamente en sus modos de producción y de contratación. Presentaremos a los actores sociales que estudiamos: los técnicos y diseñadores escénicos. Indagaremos en sus características, sus problemas y demandas específicas, así como en los sindicatos, asociaciones y agrupaciones que los reúnen. Daremos cuenta de las principales acciones desarrolladas en los dos primeros años de pandemia. La hipótesis central es que la aparición de la COVID 19 profundizó la precarización laboral que los técnicos y diseñadores escénicos ya vivían desde antes de la pandemia, y agudizó los problemas del campo teatral alternativo porteño en general.

■ **Palabras clave:** Técnicos; Diseñadores; Teatro; Trabajo; Precarización

Stage Technicians and Designers in the City of Buenos Aires during the Pandemic: the Aggravation of Labour Precariousness

Abstract

Based on an analysis of the state of the art, current legislation, and interviews, I will investigate the working conditions of stage technicians and designers in the city of

Buenos Aires who belong to the alternative theatre circuit. I intend to reflect on the problematic construction of the identity of technicians and designers as workers. We will begin by contextualising the social and economic consequences of the outbreak of the COVID 19 pandemic in culture in general, and in the alternative theatre circuit in Buenos Aires in particular. We will address the main circuits of the theatrical field, focusing specifically on their modes of production and contracting. We will introduce our object of study: stage technicians and designers. We will mention their characteristics, their problems, and specific demands. We will look into the unions, associations, and groups that bring them together. We will give an account of the main actions developed in the first two years of the pandemic. The central hypothesis is that the appearance of COVID 19 deepened the labour precariousness that stage technicians and designers were already experiencing before the pandemic, and exacerbated the problems of the alternative theatre field in Buenos Aires in general.

■ **Keywords:** Technicians; Designers; Theatre; Labour; Precariousness

1. Introducción

2020 y 2021 serán recordados por mucho tiempo como dos años muy especiales. Dos años marcados por la irrupción y la continuación de la pandemia de COVID-19, que no solo detuvo por un tiempo nuestras vidas, sino que expuso aún más la ya de por sí precaria situación laboral de los trabajadores del arte y la cultura en nuestro país y en el mundo, así como “el reclamo hacia el Estado de mayor protección para la actividad artística” (Del Mármol y Díaz, 2022: 141). En ese panorama general, la situación que atraviesan los diseñadores y los técnicos de las artes escénicas es, en la mayoría de los casos, muy comprometida. La actividad teatral, que supone el encuentro de los cuerpos en vivo en un espacio físico y que, por ende, no puede reemplazarse enteramente por la virtualidad, estuvo suspendida durante gran parte de 2020 y en el primer semestre de 2021 en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. En ese período, las salas teatrales estuvieron cerradas, por lo que el impacto en las economías domésticas de subsistencia de los artistas, diseñadores y técnicos no hizo más que resentirse. Para quienes no tienen otra fuente de ingresos, con el circuito teatral comercial, oficial y alternativo totalmente paralizados, la situación fue en aquellos momentos dramática. En ese contexto, la mayoría de los artistas, técnicos y diseñadores se encontraron durante un largo período desempleados, sin posibilidad de generar ingresos. La confección de protocolos y la reapertura de las salas se dio de manera muy paulatina, heterogénea y desfavorable para aquellas pertenecientes al circuito alternativo, que debían hacer frente a una onerosa inversión económica a fin de cumplir con las exigencias sanitarias, y volver a funcionar con aforos en principio limitados. Los artistas, diseñadores y técnicos fueron así los sectores más perjudicados en este cambiante contexto. El campo cultural en general y el teatral, en particular, han demostrado desarrollar actividades muy necesarias para un gran sector de la población global, en la medida en que permiten reparar o atenuar simbólicamente situaciones que implican graves crisis, lo que ha quedado claramente evidenciado en el período de confinamiento masivo, en el primer semestre de 2020, cuando muchos productores culturales decidieron liberar gratuitamente en la web sus obras. Pese a que los trabajadores que llevan adelante estas industrias culturales desarrollan una labor esencial, sus tareas son muy poco reconocidas, especialmente en términos económicos y laborales, aunque gozan a la vez de un importante prestigio social y de una voz pública poderosa. A pesar de esto último, se encuentran en un estado de precariedad alarmante. Una muestra explícita de esto es el rechazo, por parte del Estado argentino durante el primer semestre de 2020, a las solicitudes de los trabajadores teatrales para cobrar el Ingreso Familiar de Emergencia (IFE), destinado a los monotributistas de las categorías A y B, los monotributistas sociales y los trabajadores informales, además de

los beneficiarios de la Asignación Universal por Hijo o Embarazo y/o de las becas PROGRESAR (un programa dirigido a los jóvenes, con el objetivo de que finalicen sus estudios primarios o secundarios, que continúen en la educación superior o se formen profesionalmente).

Cabe señalar que abordamos en este artículo la situación de los trabajadores que se desempeñan en el ámbito de la técnica y el diseño de iluminación, sonido, video, vestuario, maquillaje y escenografía, en el ámbito del teatro alternativo de la ciudad de Buenos Aires. Es importante aclarar también que las entrevistas que realizamos para esta publicación tienen como protagonistas a los técnicos y diseñadores de iluminación y sonido, puesto que son ellos quienes se encuentran más activos en las asociaciones, sindicatos y agrupaciones que defienden sus intereses. No obstante, sus perspectivas son representativas de las carencias y las problemáticas que sufren también los otros trabajadores del área técnica. En trabajos futuros, indagaremos específicamente en la situación de escenógrafos, maquilladores y vestuaristas. Es importante remarcar también que estoy llevando adelante esta investigación en el marco del Programa de Posdoctorado de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Desde 2020, me integré al grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre Trabajo y Artes (EITyA), un equipo de investigación interdisciplinario que analiza las condiciones laborales y de producción de bienes y servicios que involucran desempeño artístico en distintas ciudades de la región, dirigido por la Dra. Karina Mauro, con sede en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Varios de los integrantes de este grupo han contribuido con sus publicaciones al valioso dossier “Trabajo artístico y pandemia: precariedades estructurales, políticas públicas y estrategias de lxs trabajadorxs”, en la revista *Trabajo y Sociedad*. Estos artículos constituyen una referencia insoslayable para el presente trabajo. Como señalaremos en distintas oportunidades aquí, los técnicos y diseñadores escénicos no se identifican de igual modo como trabajadores, existiendo importantes diferencias al respecto entre ellos. Para comprender este complejo panorama, y empezar a problematizar a los actores sociales que abordamos aquí desde una perspectiva que tenga en cuenta las interacciones entre los diferentes agentes del campo teatral, vale la pena reponer las palabras de Karina Mauro. Tal como sostiene, es fundamental considerar:

las identidades que se hallan en pugna (la de trabajadores, por un lado, y la de artistas y militantes de la cultura, por otro), los vínculos establecidos u obtenidos con otros trabajadores, y la relación con las políticas estatales, la legislación vigente y los sectores que detentan los medios de producción en el mundo de la cultura (...) resulta insoslayable profundizar en el vínculo entre la generación y la apropiación tanto de recursos económicos como de capital simbólico, al tiempo que relacionar estas instancias con los circuitos de producción (oficial, comercial o autogestivo) y de circulación (entidades públicas, privadas, comunitarias, cooperativas, circuito de festivales, salones o galerías nacionales o internacionales, etc.) de los productos artísticos. Por otra parte, también es fundamental analizar el rol que ejerce el Estado, ya sea mediante legislación, políticas de promoción y/o fomento a la producción artística y/o a los espacios de exhibición y/o a la generación de públicos o audiencias. También es necesario tener en cuenta el rol de los sindicatos, asociaciones y agrupaciones gremiales de artistas en las disciplinas donde existen, así como también analizar los motivos de su inexistencia allí donde aún no se han organizado (Mauro, 2018a: 4).

La autora se refiere además a las organizaciones por obra o por proyecto en el marco de las Sociedades Accidentales de Trabajo, que es la manera usual en la que los teatristas se congregan para iniciar una producción en el circuito alternativo, en el que nos detendremos puntualmente para los fines de este trabajo. Este tipo de ordenamiento implica que “los creadores son congregados temporalmente para una única producción y

luego dispersados cuando esta termina” (Mauro, 2018a: 7). Se trata de formas de organización laboral propias del capitalismo neoliberal posfordista, que convierten a cada artista en un emprendedor o “empresario de sí” (González García, 2015: 14), y que a la vez “encubren la flexibilización laboral y la tercerización de procesos de producción en la que los trabajadores no sólo son precarizados a través de mecanismos externos de explotación, sino que son alcanzados por un proceso de subjetivación conducente a una “precarización autodeterminada” o “precarización de sí” (Lorey, 2006, Raunig, 2008; citados en Mauro, 2018a: 13). Consideramos que un artículo de estas características no solo es importante, sino también necesario para visibilizar las condiciones de producción y de trabajo de los técnicos y diseñadores escénicos, quienes se desempeñan en el circuito teatral alternativo de la Ciudad de Buenos Aires. Tanto unos como otros son agentes indispensables del campo teatral, puesto que cumplen funciones clave para que las obras tengan lugar; sin embargo, su situación suele pasar inadvertida, en la medida en que el hecho teatral se encuentra centrado específicamente en lo que ocurre en la escena, durante la función, esto es, en el vínculo entre actores y espectadores. La atención del público, la crítica especializada y los investigadores está puesta específicamente, además, en los dramaturgos y directores, es decir, los agentes hegemónicos del campo teatral. El abordaje de las condiciones laborales y de producción de los trabajadores del arte y la cultura en Argentina constituye aún un campo incipiente en términos de investigación, destacándose especialmente los trabajos de Karina Mauro (2022, 2021a, 2020a, 2020b, 2018b, 2018c, 2018d, 2015), así como aquellos pertenecientes a otros investigadores de EITyA (Lía, Noguera, Paula Simonetti, Victoria Cestau, Mariana del Mármol, Pablo Salas Tonello y Juliana Díaz, entre otros). Lía Noguera (2018, 2020) aborda las condiciones de seguridad y la situación de los seguros laborales de los artistas del espectáculo en la actualidad, además de indagar en las condiciones laborales en el marco de la gauchesca rioplatense, a fines del siglo XIX. Paula Simonetti, Pablo Salas Tonello y Boris Papez (2021) han trabajado sobre los consumos y las prácticas culturales en la vida cotidiana durante la pandemia, haciendo hincapié en la situación del sector artístico-cultural. Victoria Cestau (2021a y 2021b), se refiere en sus investigaciones al teatro y al carnaval popular en Montevideo. Pablo Salas Tonello (2022, 2021) indaga en las redes artístico/culturales y las trayectorias teatrales entre Tucumán y Buenos Aires, haciendo foco en la tensión centro-periferia.

Por otra parte, yendo más allá de EITyA, existen también valiosos trabajos que se ocupan de la situación laboral en las artes y la cultura en nuestro país, tales como las investigaciones de Guillermo Quiña (2021, 2018), quien se dedica al estudio de las características, las condiciones laborales y sus implicancias en la producción musical independiente en las ciudades de Buenos Aires y San Carlos de Bariloche; los trabajos de María Mercedes Liska (2021), quien se detiene en las condiciones laborales, las demandas de derechos, las políticas públicas y los activismos de género de las artistas mujeres que forman parte de las artes del espectáculo, centrándose específicamente en el ámbito musical profesional de la Argentina; los artículos de María Noel Bulloni (2020), quien examina la organización productiva, la tercerización, la precarización y las formas de contratación en las redes de proyectos de la producción audiovisual; y los estudios de Diego Maté (2021) en el área de los videojuegos, entre otros.

Ampliando la perspectiva, en lo que se refiere a América Latina, encontramos significativas contribuciones como las de Alfredo Hualde Alfaro, Rocío Guadarrama Olivera y Silvia López Estrada (2016), quienes se dedican a estudiar la precarización laboral en México en el ámbito de los servicios y de la cultura, más puntualmente en lo referente al sector musical, la industria de la confección y los trabajos en los centros de llamadas. Otro aporte importante es la publicación de Rocío Guadarrama Olivera, María Noel Bulloni, Liliana Rolfsen Petrilli, Guillermo Quiña, Marcos Roberto Mariano Pina y Hedald Tolentino Arellano (2021), quienes abordan las consecuencias

que la pandemia de la COVID 19 tuvo sobre las formas de precarización laboral en los trabajadores de las industrias creativas y culturales en tres países de la región: México, Brasil y Argentina. De manera, coincidente con este trabajo, los autores señalan allí que esa enorme crisis profundizó la situación de desprotección de estos artistas y trabajadores, a la vez que rescatan también la capacidad individual y colectiva de agenciamiento y resiliencia para la elaboración de otras posibilidades laborales.

2. Estado del arte y marco conceptual

En relación al estado del arte relevado para esta publicación hay que mencionar los archivos documentales que incluyen los trabajos académicos preexistentes, la legislación específica vigente, el material periodístico publicado durante la pandemia y los antecedentes jurídicos vinculados con las condiciones laborales de los creadores teatrales, los conflictos y debates generados al respecto. Estos materiales muestran, como ya mencionamos, que existe un área de vacancia en lo que se refiere específicamente al análisis de la situación laboral de los diseñadores y técnicos escénicos. Un trabajo reciente, que aborda específicamente esta problemática, es el de Gabriela Morales e Ileana Vallejos (2021), quienes se detienen en el estado actual de los trabajadores de la escenografía, la iluminación y el vestuario, que se desempeñan en el campo teatral. Desde el interior del quehacer escénico, pues las autoras son escenógrafas, vestuaristas y artistas visuales, Morales y Vallejos buscan echar luz sobre:

el estado en el que se trabaja, la carencia de políticas que amparen nuestra creación y nuestro trabajo físico, desde el comienzo de una obra; es decir, desde el momento en el que somos convocados para una propuesta, pasando por su diseño, realización, puesta en escena y el destino que tendrá a futuro nuestro trabajo, tanto en escenografía, iluminación, como en el vestuario, considerando estas tres disciplinas de manera individual, pero inherentes entre sí. Y pensando en la virtualidad como una herramienta que puede desproteger la propiedad intelectual (2021: 165).

Al preguntarse si la condición de monotributista constituye la única vía que estos trabajadores poseen para legalizar su actividad se pone en cuestión implícitamente, tal como hemos debatido en el ciclo de charlas “Arte y Trabajo”, organizado por EITyA y el Centro Cultural Universitario Paco Urondo durante 2021¹, la erosión de los procesos identitarios que este régimen tributario trae aparejado, al igualar a todos los actores sociales o agentes del campo teatral, en la medida en que tanto un diseñador, un técnico, un director y/o un actor, suelen ser, en todos los casos, monotributistas. En términos impositivos, para el estado no hay diferencias entre ellos, más allá de que sus especificidades sí están señalando, en muchos casos, profundas divergencias, según la actividad en la que se desempeñen. Una de las grandes dificultades que las autoras señalan es la ausencia de una base común y estipulada “de valores para considerar el rango de remuneración del trabajo escénico” (Morales y Vallejos, 2021: 166). No existe un mínimo *piso* de honorarios y/o una escala salarial que los diseñadores puedan tomar como referencia a la hora de llevar adelante un montaje escénico, abriendo el camino así a grandes diferencias, desigualdades y discrecionalidades. Se trata de profesiones totalmente desreguladas, sujetas a la improvisación y a determinaciones arbitrarias e individuales. A partir de una encuesta realizada a través de un formulario automático de Google, que fue respondida por unos cuarenta y seis escenógrafos, iluminadores y vestuaristas, las autoras desarrollan una serie de demandas y propuestas colectivas, entre las que mencionan la necesidad de promulgar leyes que regulen la

¹ Ver específicamente al respecto “CICLO DE CHARLAS ARTE Y TRABAJO #1: La figura del artista -como trabajadorxs” <https://www.youtube.com/watch?v=oDyYLCeZwGs>

actividad, la constitución de una asociación sindical que jerarquice el trabajo y defienda los derechos de los diseñadores escénicos, la generación de un banco de datos de los profesionales del sector, la revisión de la formación académica, que incluya un aprendizaje profesional orientado al mercado laboral, y el reconocimiento por parte del estado como trabajadores del teatro (Morales y Vallejos, 2021: 169-170).

La lectura de la bibliografía vinculada a la temática hace hincapié en las condiciones laborales de los artistas, centrándose especialmente en los actores y actrices, antes y durante la pandemia. Existen publicaciones que analizan la situación de los artistas tanto a nivel internacional (Patacón Ruiz, 2020; Avellar de Muniagurria, 2020; Salinas-Murillo, 2020; y Morales González y Portilla Luján, 2020), como en el plano nacional (Proaño Gómez y Verzero, 2020; Rimoldi, 2020; Capasso et al, 2020; y Mauro, 2021a). Mariana del Mármol y Juliana Díaz, quienes ya venían reflexionando sobre la situación de los teatristas en la ciudad de La Plata en trabajos anteriores (2020), abordan específicamente el circuito de teatro de esa ciudad en un artículo aparecido en el mencionado dossier de la revista *Trabajo y Sociedad* (2022), indagando en “las estrategias de acción colectiva de lo/as teatristas platenses durante 2020 y 2021” (del Mármol y Díaz, 2022: 141). En este período, las autoras identifican la creación y el fortalecimiento de asociaciones, agrupaciones y redes de artistas organizadas por actividades y oficios para hacer frente a la situación de emergencia suscitada por la pandemia, que sin embargo no han logrado sostenerse en el tiempo, ni avanzar en propuestas de mediano o largo plazo. De esta forma, las autoras encuentran que:

durante 2020 una porción importante de la comunidad de artistas locales logró articular un conjunto interesante de acciones que quedaron pausadas durante el verano y no volvieron a reiniciarse al año siguiente. En 2021 emergieron otras iniciativas, las cuales no invisibilizaron pero tampoco retomaron los avances que, en cuanto a sistematización de datos y demandas, se habían realizado el año anterior y tampoco lograron sostenerse en el tiempo (del Mármol y Díaz, 2022: 158).

De la misma manera en que ha ocurrido con las asociaciones y agrupaciones de técnicos y diseñadores escénicos, a las que nos referiremos más adelante en este trabajo, las autoras identifican que existió durante estos años un fuerte desgaste en aquellos integrantes que motorizaron las acciones colectivas llevadas adelante durante la pandemia, por lo que muchas de las organizaciones de artistas fueron espaciando sus reuniones en el tiempo y quedaron inactivas (del Mármol y Díaz, 2022: 159). Sin embargo, del Mármol y Díaz señalan que existe “una continuidad en muchos de los reclamos que, en un espacio u otro, persisten de manera estable a través de los años en busca de mejores condiciones laborales para los/as trabajadores/as de la cultura local” (2022:159). Esta es una reivindicación que también encontramos en las diversas asociaciones y agrupaciones de técnicos y diseñadores, sometidos a un régimen laboral sumamente precarizado. Karina Mauro (2022) analiza, por su parte, la situación de los trabajadores escénicos durante los primeros meses de la pandemia, en la Ciudad de Buenos Aires. Se centra principalmente en “las políticas de asistencia implementadas por el Gobierno Nacional, las estrategias económicas y los agrupamientos por oficio llevados adelante por lxs artistas, y el relevamiento de datos mediante la realización de encuestas y sondeos” (Mauro, 2022: 164). La autora sostiene que la crisis provocada por la pandemia de COVID 19 visibilizó las formas de trabajo en el campo artístico, vinculadas a la precariedad, la informalidad y sus condiciones de producción inéditas en otros sectores. Mauro sostiene que las leyes del sector, esto es, la Ley Nacional de Teatro 24800 de 1997, por la que se constituyó el Instituto Nacional del Teatro, y la Ley 156 de 1999 que implicó la creación de PROTEATRO en la Ciudad de Buenos Aires, son legislaciones dedicadas al fomento cultural pero no a la regulación ni al relevamiento de las actividades económicas de las artes del espectáculo, puesto que su “principal objetivo es promover la generación de obras y el mantenimiento de

espacios a los que se considera ajenos al afán de lucro” (Mauro, 2022: 165). Desde esta perspectiva podemos ver ya uno de los problemas centrales de quienes se dedican al teatro, que es el hecho de que se subsidia la producción de obras y la generación de salas teatrales, pero no existen medidas desde el estado que alcancen a los artistas que se desempeñan en estas últimas. Esta situación no hizo más que incrementarse durante la pandemia. Es por esta razón que la autora se refiere a “la escasez de instrumentos para asistir a lxs artistas” (Mauro, 2022: 170), al analizar los diversos programas que el estado llevó a cabo en 2020. Entre las estrategias que impulsaron los artistas para visibilizar su situación, Mauro destaca, de la misma manera que del Mármol y Díaz, el desarrollo y la consolidación de agrupaciones y asociaciones por oficios. Esto tuvo como consecuencia la constitución de “una fuerte construcción de identidad en sectores donde antes no la había, y una comunicación explícita de las especificidades de las diversas tareas” (Mauro, 2022: 174). Una de las primeras tareas que se dieron fue la generación de sondeos, censos y encuestas, para conocer cuántos agentes conforman el sector teatral y cuáles son las dinámicas específicas del mismo. Esto es especialmente importante ya que, como afirma Mauro, “no existen indicadores previos respecto de cuántas personas conforman el universo de lxs artistas en general y de las artes del espectáculo en particular” (Mauro, 2022: 177). Una situación que alcanza al propio estado, que “no cuenta con herramientas conceptuales ni con indicadores que le permitan conocer la economía del sector” (Mauro, 2022: 178), por lo que su capacidad de intervención en favor de los agentes más desfavorecidos del campo teatral, es decir, los artistas (y los técnicos, agregamos nosotros), es escasa o nula. Por tal motivo, Mauro finaliza señalando la necesidad de generar datos cuantitativos y cualitativos sobre el trabajo artístico, “con el fin de poder operar sobre el mismo en situaciones de emergencia como la actual, pero también en la normalidad” (Mauro, 2022: 180). En este sentido, la crisis desatada por la pandemia no hizo más que reforzar, profundizar y visibilizar las condiciones de trabajo y de producción que los artistas del espectáculo arrastran desde hace décadas.

El material bibliográfico vinculado a los diseñadores y técnicos escénicos es, como ya señalamos, muy escaso, debido principalmente al lugar prácticamente *invisible* que ocupan en el acontecimiento teatral. Especialmente, la labor de los técnicos nunca es algo que merezca ser destacada ni por los otros actores del campo ni por la crítica especializada. Una de las causas de este fenómeno está vinculada al predominio de la concepción de que una obra *bien hecha* es aquella en la que el trabajo técnico nunca llama la atención sobre sí mismo: lo que verdaderamente importa en el acontecimiento teatral es lo que ocurre en el escenario. La teatralidad está dada por la relación entre los actores y los espectadores. Tal como sostiene Laura Melchior, egresada de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la Universidad de Buenos Aires, diseñadora de iluminación y operadora en diversos espacios independientes y comerciales: “El técnico se suele visibilizar cuando hay un problema. Normalmente somos invisibles, aunque muy necesarios para que se realice el espectáculo. Pero estamos en la zona no visible” (Melchior, comunicación personal, 29 de mayo de 2021). Cuando el trabajo del técnico aparece en primer plano es porque ha incurrido en un error o en una equivocación, ya sea porque una luz no estaba direccionada en el lugar correcto, y el actor o la actriz quedan entonces en penumbras, o porque el filtro de un farol no fue adecuadamente colocado durante el montaje de luces, o porque el operador se confundió en las transiciones lumínicas o sonoras entre escenas. Como ya señalamos en la introducción de este trabajo, la vigencia y actualidad de la problemática es central, en la medida en que la pandemia potenció y visibilizó la precariedad de las condiciones laborales de técnicos y diseñadores escénicos. Durante los períodos en que los teatros estuvieron cerrados, tanto en 2020 como en la primera parte de 2021, estos trabajadores se encontraron súbitamente desempleados y, en el mejor de los casos, viviendo de sus ahorros, o recurriendo a la asistencia alimentaria y financiera de su red de contención formada por las asociaciones o agrupaciones integradas

por otros colegas, la ayuda de familiares, etc. Con la reapertura de los teatros y de la actividad económica en general, durante el 2021, las condiciones laborales se tornaron más precarias, debido a diversos factores: muchas salas alternativas cerraron definitivamente, se ponen en escena menos obras que antes en el circuito alternativo, que no llega aún a recuperar los niveles de actividad previos a la pandemia, por lo que o no hay trabajo o el mismo escasea, tanto para los artistas como para los técnicos y diseñadores.

En lo referente al marco conceptual, recuperamos en este trabajo la conceptualización elaborada por Karina Mauro (2021b) en el Seminario de Gestión y Políticas Culturales (PST) “Arte y Trabajo. Condiciones laborales y condiciones de producción en las artes y la cultura”, impartido en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. En sus clases, Mauro desarrolla dos modelos ideales: el “Artista Productor/a”, es decir, aquel que “produce de manera autónoma una obra tangible u objetivable que luego coloca en el mercado, y que autoriza su utilización, reproducción, puesta, etc. (derechos morales) y/o cobra derechos de autor (derechos económicos)” (Mauro, 2021b); y el Artista Trabajador/a, esto es, quien “acude al mercado de trabajo para emplearse” (Mauro, 2021b). Estos dos modelos son ideales porque pueden combinarse según los casos específicos y porque incluso una misma persona puede aglutinar en sí misma ambas instancias. Podemos adelantar aquí brevemente que en el caso de los técnicos y diseñadores encontramos ambos modelos actuando simultáneamente. Los técnicos, ajenos al proceso de creación artística, se autoperceben como Artistas Trabajadores que desarrollan vínculos laborales con las salas teatrales. Los diseñadores, involucrados en el proceso de creación de una obra en muchos casos desde el principio, se ven como Artistas Productores. La producción objetivable que generan es el diseño escénico de una obra. De todos modos, y en la medida en que tanto unos como otros ofrecen sus producciones y/o su fuerza de trabajo en el mercado, se puede pensar que ambos se configuran como artistas trabajadores. Podemos hablar, por otro lado, de subidentidades o de una compartimentación de las mismas, en función de las distintas disciplinas a las que se dedican. No es lo mismo un técnico de sonido quien se desempeña en espectáculos musicales masivos que un técnico teatral, quien desarrolla su labor en el teatro alternativo, por ejemplo. Es decir, que los técnicos y los diseñadores no constituyen un bloque homogéneo, con las mismas necesidades y demandas, entre otros factores, por las diferencias que existen en la índole de sus actividades: video y multimedia, iluminación, sonido, vestuario, escenografía, etc. Este es otro de los aspectos que dificulta la organización colectiva, una situación que cuesta mucho alcanzar, tanto para los técnicos como para los diseñadores. En general, ambas profesiones suelen tener perfiles individualistas y solitarios, por lo tanto les resulta difícil reunirse, organizarse y discutir colectivamente las cuestiones de sus oficios y de sus condiciones de trabajo. No obstante, la crisis desatada por la pandemia posibilitó que ese encuentro colectivo se llevara a cabo.

3. Consideraciones metodológicas

Las afirmaciones que realizamos en este trabajo se basan en el desarrollo de diversas entrevistas cualitativas en profundidad a técnicos y diseñadores escénicos, que son miembros de los sindicatos, agrupaciones y asociaciones que los nuclean: ATTIA (Agrupación de Técnicos de Teatro de Independiente de Argentina), ADEA (Asociación De Diseñadores Escénicos de Argentina), y SATE (Sindicato Argentino de Técnicos Escénicos). Algunas de estas organizaciones surgieron y/o se potenciaron en estos últimos dos años, durante la crisis provocada por la pandemia. Cada una de ellas efectuó censos, relevamientos, actividades solidarias y talleres internos para establecer un piso mínimo de honorarios, y reflexionar a la vez sobre las modalidades de contratación de sus asociados. Durante 2021, con el retorno a las actividades

laborales presenciales, a partir del mejoramiento gradual de la situación sanitaria y la implementación de protocolos, la voluntad y la urgencia por desarrollar actividades colectivas fue disminuyendo. Como ya hemos señalado, la organización en conjunto sufrió un declive al retornar el trabajo, y se potenció, en cambio, durante los períodos de desempleo y parate total, por los cierres de los teatros. Simultáneamente, realizamos una entrevista a María Luisa Diz, ex integrante del directorio de PROTEATRO, organismo que regula la actividad teatral no oficial en la ciudad de Buenos Aires, con el fin de comprender la percepción que tienen quienes ejecutan las políticas públicas sobre subsidios para el sector, y conocer si han recibido demandas por parte de las asociaciones de técnicos y diseñadores en estos años. En la entrevista, Diz (M. Diz, comunicación personal, 1 de octubre de 2021) confirma lo que se puede constatar al analizar el marco legislativo de la actividad: la inexistencia de leyes, a nivel nacional, local y/o municipal, que contemplen la figura de los técnicos escénicos, quienes no se encuentran enmarcados en la Ley Nacional del Teatro N° 24.800 (INT, 1997), en la Ley Provincial de Teatro N° 14.037 (GPBA, 2006), o en la Ley de Salas de Teatro Independientes, N° 2147 (Legislatura GCBA, 2006), así como tampoco en la Ley de Espacios Culturales Independientes, también de la Legislatura porteña, N° 6.063 (2018). Existe, a su vez, un choque de intereses entre las salas y los grupos de teatro, en lo que respecta al pago de los honorarios de los técnicos. La ley que permitió la creación del organismo porteño señala que, para que las salas puedan acceder a una serie de derechos tales como subsidios y exenciones impositivas, deben cumplir con la repartición de lo que se denomina como el sistema de *bordereaux* “setenta y treinta”. Esto es, de la recaudación total de la boletería por las ventas de entradas de las obras, se deducen los derechos de autor y otro tipo de gravámenes y, de ese dinero neto, un setenta por ciento se destina a los grupos teatrales que montan las obras y el treinta por ciento restante se dirige a las salas, que deben contar con el equipamiento técnico y el personal requerido, según las reglas del arte y su funcionamiento. Por ley, las salas no pueden cobrar absolutamente nada a los grupos o sociedades accidentales de trabajo. En la práctica, eso no funciona necesariamente de esta manera. La ley no señala específicamente que las salas deban hacerse cargo de los honorarios de los técnicos por cada función, que suelen cobrar un monto fijo por hora de trabajo; sin embargo, esto se deduce de la misma. Los dueños de las salas de teatro alternativo afirman que no pueden pagar a los técnicos, por los altos costos en mantenimiento de equipos y el abono de impuestos y servicios, por lo que entonces esa carga adicional recae en los grupos teatrales, lo cual genera una tensión significativa entre las salas y las cooperativas, que termina resolviéndose en desmedro de estas últimas.

Hemos revisado, analizado e interpretado también la legislación y las normativas propias de la actividad, como las ya mencionadas Ley Nacional del Teatro 24800, de 1997, y la Ley 156 de 1999 de la Ciudad de Buenos Aires, así como los diversos protocolos de retorno a la actividad teatral presencial, desarrollados por el gobierno nacional y el de la ciudad de Buenos Aires, entre fines de 2020 y principios de 2021. De las dos primeras surge que las mencionadas leyes no reconocen los roles de los diseñadores y técnicos escénicos como actividades específicas, inherentes al quehacer teatral, por lo que no los tienen en cuenta como sujetos con derechos y obligaciones. De esta manera, no pueden pedir subsidios para el desempeño de sus oficios y las leyes no contemplan tampoco la posibilidad de un convenio colectivo de trabajo propio. Del estudio de los protocolos surge, como reclamaron las diversas asociaciones de teatristas, que los gobiernos desconocen las especificidades y características propias de las salas alternativas, por lo que muchas de ellas, debido a los exigentes requisitos técnicos y económicos previstos allí, siguieron sin abrir durante el 2020 y parte de 2021. Esta continuidad en el cierre perjudicó a todos los agentes del campo teatral, incluidos diseñadores y técnicos, quienes continuaron desempleados en ese período. Hemos analizado e interpretado los resultados de las encuestas y de otros instrumentos cuantitativos y cualitativos (como las bases de las convocatorias a diversos subsidios y becas extraordinarias)

llevados adelante por el Ministerio de Cultura de la Nación y de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires respectivamente, durante los dos primeros años de la pandemia. De lo observado, podemos señalar, en coincidencia con Karina Mauro (2022), que las herramientas de ayuda estatal destinadas al sector fueron a parar en mayor medida a las salas teatrales, las productoras y los espacios culturales, antes que a los artistas, técnicos y diseñadores que trabajan de manera informal en el circuito alternativo, quienes quedaron en gran medida desprotegidos. Hemos revisado, analizado e interpretado las diversas notas aparecidas en medios masivos de comunicación y en redes sociales, vinculadas a las formas en que la pandemia impactó en la actividad teatral. En muchas de ellas se destacan las condiciones de informalidad y precariedad laboral en la que se encuentran los trabajadores del arte y la cultura, específicamente del sector teatral alternativo (Palacios, 2020; Carbonell, 2020). Otras notas y entrevistas hacen hincapié en el surgimiento, en algunos casos, y el incremento, en otros, de la organización colectiva de los creadores teatrales, con el fin de reconocerse, establecer reclamos que vienen de larga data, visibilizarse ante el estado y la sociedad, y exigir políticas públicas para paliar la crisis (Berman, 2021; Yaccar, 2020), además de repensar las oportunidades que esta situación trajo aparejada (Berstein, 2020). Hemos efectuado finalmente un trabajo de etnografía virtual (Hine, 2004), a través del seguimiento en redes sociales de las publicaciones de las asociaciones, agrupaciones y sindicatos que nuclean a los técnicos y diseñadores escénicos. Lo que se puede concluir de esta observación es que durante los períodos de cierre total los gremios desarrollaron una actividad por momentos frenética, especialmente durante el primer año de la pandemia, que buscaba dar respuestas a necesidades y reclamos laborales, estéticos y de trabajo en conjunto, a través de la construcción de redes asociativas de solidaridad y colaboración. En los momentos de apertura y de normalización de la actividad teatral, en cambio, las publicaciones y los encuentros virtuales decrecieron notoriamente. De lo que se puede deducir entonces que la organización colectiva se potenciaba ante una inédita situación coyuntural de urgencia, pero, luego, esta decae, en la medida en que existe una cierta recuperación de la actividad laboral. Queda por ver entonces qué ocurrirá en el futuro ante los reclamos de técnicos y diseñadores, vinculados a las condiciones estructurales en las que se desarrolla el teatro alternativo: cuestiones referentes a la seguridad e higiene en el desarrollo de las tareas, la inestabilidad laboral y la formulación e implementación de un convenio colectivo de trabajo por oficios.

4. Características y modalidades de contratación del teatro alternativo de Buenos Aires

Buenos Aires es una de las ciudades con mayor producción teatral del continente. Existen tres circuitos teatrales en la ciudad: el oficial, el comercial y el alternativo, también denominado *independiente* u *off* Corrientes. Los actores sociales o agentes que integran estos circuitos son actores, directores, dramaturgos, técnicos, diseñadores, curadores, críticos, agentes de prensa, espectadores y salas teatrales. El teatro alternativo, sobre el que nos enfocamos en este artículo, ocupa un lugar central en la producción de obras escénicas. Desde su gran capacidad autogestiva, genera un enorme capital cultural, simbólico y económico, que suele ser utilizado por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires para posicionar a la ciudad con fines turísticos. Es el ámbito en el que se producen la mayor cantidad de obras y cuenta a la vez con una enorme mano de obra calificada, compuesta por actores, actrices, técnicos, diseñadores, dramaturgos y directores, quienes en algunos casos puntuales suelen transitar fluidamente por los otros dos circuitos. El teatro alternativo se encuentra asociado históricamente a la experimentación estética. No obstante, también es cierto que existe, desde hace ya más de una década, un agotamiento de fórmulas narrativas repetidas en muchas de las obras de este circuito, que desmiente, al menos en parte,

el supuesto afán renovador al que estuvo tradicionalmente asociado. Sus obras están producidas por y se dirigen a la vez a un público endogámico y minoritario, compuesto por integrantes de las clases medias urbanas, vinculados en general con la propia actividad escénica, ya sea en calidad de artistas, espectadores y/o docentes de teatro. Cada obra lleva a cabo una o dos funciones semanales, en salas teatrales que cuentan con pocas localidades, llegando a menos de cincuenta butacas en muchos casos. Al respecto de estos espacios que han proliferado en gran cantidad en los últimos años, Ricardo Sica, diseñador lumínico y coordinador técnico de la sala “Timbre 4”, una de las más reconocidas del circuito alternativo, señala:

Hay pocas salas de teatro independiente en este país. Hablo de sala de teatro en el sentido de tener buenos camarines con baño, un equipamiento de luces significativo, un buen escenario, butacas, un espacio para guardar escenografía, recibir al público, para que puedas trabajar bien con un técnico de luces y de sonido, etc. Los espacios culturales son más bien casas, espacios pequeños, donde estas posibilidades no existen. Por eso para mí no son salas de teatro (R. Sica, comunicación personal, 14 de junio de 2021).

Siguiendo a Karina Mauro (2018b), podemos señalar que existen cuatro modalidades centrales de producción y de contratación: una forma muy reducida de relación de dependencia (que tiene lugar exclusivamente para el personal de planta permanente de los teatros oficiales, tales como técnicos, utileros, y la ya casi nula existencia de los elencos estables); una segunda, vinculada a la conformación de sociedades accidentales de trabajo, autodenominadas *cooperativas teatrales*, propias del teatro alternativo; una modalidad informal de contratación (sin ningún tipo de registro, y/o con la exigencia de la inscripción en el monotributo por parte de técnicos y diseñadores), que se verifica también en el teatro comercial; y la contratación directa a cargo de una sala oficial, “a través de un contrato de locación de servicios que no genera relación de dependencia y que, por lo tanto, se encuentra fuera del alcance del convenio colectivo de trabajo” (Mauro, 2018b: 121). De esta forma, existen tres componentes centrales en la producción de obras escénicas: “el capital, la sala y el trabajo, categoría que reúne a los artistas (...) y a aquellos que desempeñan tareas no artísticas, como los técnicos, empleados administrativos, etc.” (Mauro, 2018b: 119). Las agrupaciones teatrales constituyen núcleos efímeros, que se conforman para el montaje de una obra, y que suelen desarmarse luego de terminadas sus funciones. Estas cooperativas se ven obligadas a autoproducir sus propios espectáculos, ya que no existen inversores externos interesados en hacerlo, y además “exime del pago de sueldos a sus propios integrantes” (Mauro, 2018b: 127). Los artistas se convierten en “empresarios de sí mismos” que trabajan gratuitamente, en condiciones de gran precariedad. Los técnicos y los diseñadores constituyen agentes intermediarios entre los actores y los espectadores, que contribuyen de diversas maneras a la realización de las obras. En algunos casos esporádicos, forman parte de las cooperativas teatrales y/o se encuentran integradas a ellas, pero, la gran mayoría de las veces, desarrollan su labor de manera independiente a estas sociedades accidentales de trabajo. Tal como sostiene María Luisa Diz:

Si bien recae sobre los técnicos una parte fundamental y pesada de lo que implica el montaje de una obra, no están ajenos a la informalidad laboral que permea a todo el sector del teatro independiente. Por lo general no tienen vínculos de relación de dependencia con las salas teatrales, en todo caso son monotributistas. A veces, en ocasiones muy raras, hay técnicos que trabajan específicamente con una compañía o un grupo (M. Diz, comunicación personal, 1 de octubre de 2021).

La precariedad en las condiciones de trabajo de técnicos y diseñadores es significativa porque son trabajadores capacitados, que poseen un saber específico. Son los únicos

agentes del circuito que se encuentran al tanto y se preocupan por las condiciones de seguridad en que se desarrollan las obras. Además, los técnicos deben estar en buenas condiciones físicas, porque tienen que realizar muchas veces trabajos en altura. Es, en ese sentido, una profesión de riesgo. Tienen a cargo la seguridad de los elencos, de quienes trabajan en el teatro, de las compañías y del público. Constituyen de esta forma una figura irremplazable y central en el circuito teatral.

5. Las agrupaciones, las asociaciones y los sindicatos: una forma solidaria de luchar contra la crisis

Nos referiremos aquí a las cuatro asociaciones, agrupaciones y sindicatos que congregan a los diseñadores y técnicos de las artes escénicas, para dar cuenta de las diversas estrategias de solidaridad y cooperación implementadas durante la pandemia, con el fin de enfrentar esta inédita crisis. Ellas son: Agrupación de Técnicxs de Teatros Independientes de Argentina (ATTIA), Asociación de Diseñadores Escénicos de Argentina (ADEA), Sindicato Argentino de Técnicos Escénicos (SATE) y MUX (Músicxs Escénicxs).

En primer lugar, abordaremos el caso de ATTIA, que fue constituida oficialmente en junio de 2020, es decir, en los primeros meses de la crisis ocasionada por la COVID-19. Sus objetivos son: a) obtener ayudas puntuales del Estado para atravesar este momento marcado por la pandemia, que profundiza la precarización laboral inherente al sector de los técnicos de las artes escénicas; b) conseguir mejoras laborales; c) que su labor sea reconocida en las leyes teatrales (...) d) concientizar y valorizar su profesión/oficio; y e) aunar fuerzas con agrupaciones nacionales e internacionales, organismos de fomento y salas para cuestionar a fondo la forma en que se produce teatro independiente en la Argentina y en la región (ATTIA, 2020).

Desde el inicio lanzaron una campaña de empadronamiento, logrando relevar a unos trescientos técnicos de todo el país aproximadamente. Constituidos inicialmente como agrupación, se encuentran haciendo actualmente los trámites pertinentes para conformarse como asociación civil. Realizaron encuentros internos que les permitió avanzar en la confección de distintas planillas, divididas por región, para establecer un piso mínimo de honorarios, teniendo en cuenta las especificidades y diferencias de los técnicos que habitan en cada una de las zonas del país, con el objetivo de profesionalizar el oficio. La asociación abarca no solamente el ámbito de la iluminación, sino también los del sonido y el multimedia. Forman parte de Trama Escénica (TRAES), un espacio transversal de organizaciones de las artes escénicas, entre las que se encuentran Profesorxs Independientes de Teatro (PIT), Asociación Argentina del Teatro Independiente (ARTEI), Espacios Escénicos Autónomos (ESCENA), Frente de Emergencia de la Danza CABA y Actores y Actrices Autoconvocadxs, Circo abierto, Grupos Estables de Teatro Independiente (GETI) y Unión Internacional de la Marioneta (UNIMA), entre otras, en donde se discuten problemáticas afines al sector. Los integrantes de la comisión directiva de ATTIA plantean las diferencias de perspectivas y los conflictos que existen entre los técnicos y el resto de los teatristas, tales como actores, dramaturgos y directores, al respecto de su autopercepción como trabajadores. Vale la pena citar a Diego Girón, sonidista e iluminador:

En nuestro país el teatro independiente funciona a base de pulmón, en el caso de las salas y de los elencos, y de una especie de convicción que tienen los estados de fomentar esta actividad, de maneras irregulares. Nosotros somos los únicos en ese ambiente que nos consideramos como partícipes de un empleo más formal, por el hecho de que no formamos parte de las decisiones de ninguna de las cosas que pasan. Cuando recibimos a un elenco en una sala, ellos ya tienen

una idea de cómo quieren que sea su iluminación, su sonido, etc. La sala ya pactó horarios con los elencos. Nosotros estamos ahí al servicio de que se pueda expresar lo que se quiere expresar, y al servicio de que sea una zona de trabajo segura. Allí donde un montón de gente hace una actividad a pulmón, nosotros estamos en una especie de empleo más tradicional. Estamos al servicio de una obra que se produce. Tenemos un rol muy distinto de las compañías y de las salas, que son los actores con los que estamos más en contacto. Eso produce una serie de fricciones, porque a sus ojos somos los únicos que estamos pagos según el tiempo y el esfuerzo que invertimos. Los otros dos jugadores lo hacen mucho más por amor al arte, mucho más a pulmón. Hay una concepción del arte como un actividad que debe ser a pulmón, y si no está remunerada se hace igual, y si las condiciones de seguridad no están dadas, se hace igual. Nosotros venimos a ser la parte en discordia. A nosotros nos interesa la seguridad. Y el hecho de que sea una actividad previsible y con buenas condiciones de trabajo, donde los demás aceptan lo contrario. Esto es algo que planteamos en TRAES: por qué los artistas independientes no consideran en su mayoría que el arte es trabajo. Y los estados cuando subsidian, tampoco consideran que el arte sea trabajo. El estado subsidia la producción en sí, la producción del hecho artístico: la escenografía, la contratación de un músico que hace la música original, el diseño de iluminación, que no lo hacemos los técnicos, sino un diseñador. Subsidia todo esto, pero no la remuneración. El actor que hace la obra no cobra por su trabajo, sino por su proyecto. Esta es una de las cuestiones que hay que empezar a discutir (D. Girón, comunicación personal, 29 de mayo de 2021).

El obtener una remuneración por su trabajo, la estabilidad laboral y la preocupación por las condiciones de seguridad son tres características centrales que suelen ubicar a los técnicos en la vereda de enfrente de los artistas en el ámbito del circuito teatral alternativo, en el que la precarización es más marcada con respecto al oficial y al comercial. Al respecto de la autopercepción de los técnicos como trabajadores, Natalia Bianchi, técnica de luces e integrante de ATTIA, agrega: “Los técnicos vivimos casi exclusivamente de nuestro trabajo. Tenemos funciones de miércoles a domingo, y hasta tres funciones en un día. Hay una disponibilidad total, no hay ninguna consideración del tiempo del otro. Estas cosas son las que hacen que uno se considere trabajador” (comunicación personal, 29 de mayo de 2021). Los técnicos mantienen una relación laboral de exclusividad con las salas, a las que se encuentran vinculados. Los elencos van rotando cada dos o tres meses como máximo por distintos espacios teatrales, mientras que el técnico permanece trabajando de manera fija para la misma sala. Asume el rol de trabajador del espacio escénico, al ser quien conoce en detalle el equipamiento y la seguridad del lugar. En el teatro alternativo suele existir una confusión entre los roles de técnico y diseñador escénico, especialmente en el rubro de la iluminación. En algunas oportunidades, los elencos buscan que sean los técnicos quienes realicen, durante el ensayo técnico, el diseño de luces, es decir que estos últimos lleven adelante la concepción creativa, vinculada al pensamiento sobre cómo se va a ver una obra. Y si bien muchos técnicos suelen ejercer a la vez como diseñadores, tal como afirma Natalia Bianchi: “yo soy diseñadora, pero ese es un trabajo que cobro aparte. Cuando trabajo como técnica en un teatro, necesito que el elenco venga al ensayo técnico con sus necesidades de diseño de iluminación ya resueltas. No puedo ponerme a diseñar una puesta de luces, porque esa no es mi función” (comunicación personal, 29 de mayo de 2021). Se produce así una confusión entre las instancias del diseño, la programación y la operación en la iluminación, que conforman sus tres partes constitutivas. Esta fusión de actividades y roles se debe principalmente a las características inherentes al circuito. Como afirma Laura Melchior: “en el teatro alternativo, esta división está condensada y resumida, ya sea porque no hay tiempo o no hay plata para pagar esos roles diversos. En el teatro comercial esta diferencia

está muy clara. Un diseño es siempre un trabajo mucho más profundo con la obra, no se puede hacer gratuitamente” (comunicación personal, 29 de mayo de 2021).

En estos años, ATTIA realizó muchas actividades, entre las que sobresalen las charlas *post show*, encuentros virtuales que quedaron alojados en el canal de YouTube y en el muro de Facebook de la asociación, en los que abordaban distintos aspectos vinculados a la técnica teatral y de los que participaron directores teatrales y sus equipos creativos. De estas charlas, intervinieron también integrantes de la Agrupación de diseñadores, técnicos y realizadores escénicos de Chile (ADTRES), por lo que se fomentaba de esta forma el intercambio interasociativo internacional, vinculado a estos oficios. Otros encuentros versaban sobre seguridad y los protocolos sanitarios en relación al COVID, así como sobre la limpieza de los equipos, el streaming o la transmisión en vivo por la web, e intercambios con integrantes de Profesores Independientes de Teatro, Grupos Estables de Teatro Independiente y Unión Internacional de Marionetas de Argentina. Tal como hemos señalado con anterioridad, el nivel de participación en la asociación fue al comienzo de la pandemia entusiasta y elevado, por lo que se comenzó a trabajar en comisiones, pero luego la participación fue decayendo. Cuando los teatros reabrieron, durante 2021, a medida que la situación epidemiológica iba mejorando y se avanzaba en la implementación de los protocolos de reapertura de las salas, los técnicos comenzaron a trabajar nuevamente, la organización colectiva tuvo un freno importante, y la participación bajó. Así, tal como afirma María Luisa Diz: “con la vuelta de los técnicos a muchas de las salas, se diluyó la problemática. Estaban pendientes de que fueran los grupos o las compañías quienes mantuvieran sus problemáticas en agenda” (comunicación personal, 1 de octubre de 2021).

En relación al vínculo con el estado, los integrantes de ATTIA tuvieron encuentros con autoridades del Instituto Nacional del Teatro y de PROTEATRO, en respuesta a sendas cartas dirigidas al Consejo de Dirección y a los miembros del Directorio respectivamente. Allí daban a conocer la situación de precariedad laboral de los técnicos, la informalidad y la inexistencia de honorarios que se correspondan con un trabajo de riesgo, además de la exigencia de mejoras en la seguridad laboral. Los técnicos llamaban además a una mesa de diálogo para implementar ayudas específicas para el sector. Al respecto, María Luisa Diz, sostiene:

ATTIA quería hacer un registro de técnicos y técnicas. Una mesa de trabajo para conversar sobre problemáticas y posibles soluciones. Y el pedido de crear una línea de fomento específica para los técnicos, que no era posible crear, porque la ley de creación de PROTEATRO no los incluye. Lo que se hizo entonces en la línea de Proyectos Especiales fue fomentar las experiencias virtuales, y aquellas vinculadas a la capacitación y formación. Sabemos que en el campo teatral hay una gran cantidad de docentes, muchos de sus ingresos provienen de dar clases. Lo que más primó es que distintos técnicos fueron enviando de manera individual proyectos de capacitación en iluminación y sonido. Natalia Bianchi presentó un proyecto que buscaba relevar la situación de las mujeres técnicas en el sector. Y después había varios proyectos vinculados al relevamiento y al registro de técnicos. La mayoría de estos proyectos venían con la carta de respaldo de ATTIA y fueron aprobados (comunicación personal, 1 de octubre de 2021).

La inserción en el marco de la convocatoria de Proyectos Especiales no resultó ser una experiencia sencilla para los técnicos, puesto que, al no ser docentes no suelen impartir cursos. Si en cambio el rol del técnico estuviera realmente reconocido en su especificidad por los organismos públicos que regulan la actividad teatral, podrían entonces tener un ingreso específico por su trabajo. Como afirma Laura Melchior: “muchos nos vimos en situaciones en las que nunca antes habíamos estado. Ponerlos al día en un sistema de subsidios, becas, bolsones de comida, armar cursos, la

posibilidad de acceder a una tarjeta alimentaria. Nadie pensó en encontrarse en esta situación, porque siempre tuvimos trabajo” (comunicación personal, 29 de mayo de 2021). Algunos integrantes de ATTIA lograron reunirse también con las autoridades del Instituto Nacional del Teatro, en donde avanzaron en distintas problemáticas como la dificultad en el acceso a líneas de subsidio específicas, la necesidad de ahondar en la capacitación, la inclusión del rol del técnico en los sistemas de producción, y la federalización y la visibilización de esta figura a través de un registro de técnicos. Cabe señalar también que, si bien en este período de emergencia algunos técnicos recibieron a título solidario una parte de los subsidios que obtuvieron las salas en estos años, esta situación no fue generalizada porque los espacios no están obligados a hacerlo.

En segundo lugar, nos referiremos a ADEA (Asociación de Diseñadores Escénicos de la Argentina), que agrupa a diseñadores de escenografía, vestuario, video e iluminación del país. Es una asociación civil que surge a partir de 2015 con sede en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, “con el compromiso de hacer valer derechos y autorías de sus asociados, promocionar el trabajo profesional, organizar encuentros y seminarios que fortalezcan la importancia del diseño escénico tanto para la comunidad teatral como para la sociedad en su conjunto” (ADEA, 2021a). Sus objetivos son los siguientes:

1. Defensa y promoción para el reconocimiento profesional y público del diseñador escénico.
2. Agrupar, favorecer y promover las relaciones profesionales entre diseñadores escénicos.
3. Promover los principios culturales, profesionales y éticos de sus miembros, fomentando la colaboración y el trabajo en equipo.
4. Contribuir a la difusión de la creación y producción del trabajo del diseñador escénico.
5. Promover el diseño escénico como una forma de arte y una profesión artística.
6. Procurar una asociación que pueda prestar servicio a la comunidad teatral en su conjunto para un beneficio recíproco y un estímulo constante a la calidad visual de los espectáculos (ADEA, 2021b).

Gonzalo Córdova, director, artista visual, diseñador y presidente actual de la Asociación, sostiene que ADEA se organiza alrededor de la idea de sindicato. “Es una asociación que pretende compartir el conocimiento, la experiencia, un lugar de jerarquización de la profesión” (comunicación personal, 10 de junio de 2021). ADEA realiza distintas actividades para sus asociados, que llegan al centenar. Cuenta con cuatro grandes categorías: socios activos, que incluye a miembros fundadores y socios generales; adherentes, entre los que se encuentran docentes o teóricos que se dedican a los temas inherentes a la asociación, además de los egresados de las carreras de Diseño Escénico sin experiencia laboral en el Diseño; estudiantes; y patrocinadores, personas físicas o jurídicas que contribuyen al sostenimiento de la asociación. Una de sus actividades más destacadas es el taller de investigación y reflexión sobre modos de contratación, que propone la lectura de las cláusulas que los diseñadores habitualmente firman con sus empleadores sin posibilidad de reflexionar y de cuestionarlas. El taller apunta a que los diseñadores comprendan la situación contractual en la que se encuentran inmersos, para poder intervenir en la redacción de los mismos y/o entablar negociaciones por modificaciones que estimen necesarias. Allí, los diseñadores piensan sobre las distintas instancias que entran en juego en las modalidades de contratación: el reconocimiento de un anteproyecto, de los plazos de entrega,

los formatos, las formas previas de pagos, es decir, la cancelación de las distintas etapas de la producción del proyecto más allá de la práctica final, y el registro de un derecho de uso, repetición, difusión y reformulación de un diseño escénico. También es importante mencionar el taller sobre los costos de la profesión, que busca reflexionar sobre el tiempo utilizado en un diseño para el montaje de una obra, así como saber calcular cuántas horas de labor lleva un proyecto de diseño escénico. Estos talleres son impartidos por la subcomisión de Legales. Se encuentran también activas las subcomisiones de Comunicación, Extensión, Admisión y Memoria. De la misma manera que ATTIA, como asociación ha participado de distintos foros interasociativos sobre profesiones escénicas, con el fin de intercambiar en torno a la práctica del diseño, producción ejecutiva, puesta en escena y docencia de las especialidades teatrales en el país. A su vez, luego de la realización de un sondeo interno, que dio como resultado que muchos diseñadores se encontraban desempleados durante el primer año de la pandemia, pusieron en marcha la creación de un Botón Solidario, “que tiene como objetivo brindar apoyo económico a socios puntuales” (ADEA, 2020). Así se podía realizar una donación a través de los mencionados Botones Solidarios de trescientos, seiscientos y novecientos pesos ubicados en la página web de la asociación. De la misma manera que otras asociaciones, ADEA compartió información sobre las distintas medidas de apoyo, fomento o asistencia económicas durante la pandemia.

En tercer lugar, nos referiremos al Sindicato Argentino de Técnicos Escénicos (SATE). Su asamblea fundacional tuvo lugar el 1 de agosto de 2011, y la inscripción gremial ocurrió unos cuatro años después, el 26 de junio de 2015 en el Ministerio de Trabajo. El sindicato cuenta con once delegaciones en distintas partes del país, especialmente en Córdoba, Rosario, Buenos Aires, Mar del Plata y La Plata, y nuclea a más de cinco mil técnicos escénicos. Al igual que en los casos estudiados anteriormente, durante la pandemia SATE realizó un censo nacional de técnicos escénicos para reconocerse, saber cuántos son y en qué condiciones se encuentran. Llevó adelante también una campaña con el fin de juntar fondos para comprar alimentos para los trabajadores que más lo necesitaban. Gestionaron subsidios y asistencia alimentaria ante las autoridades nacionales, específicamente con el Ministerio de Cultura de la Nación. A través de las becas Sostener Cultura impulsadas por el Fondo Nacional de las Artes durante el primer año de la pandemia, SATE pudo validar a los afiliados que se presentaban a la convocatoria, mediante una carta aval que reconocía su desempeño como técnicos escénicos, además de que dos integrantes del sindicato fueron jurados de estas becas. Roxana Louro, técnica de sonido y miembro fundadora de SATE, coordina actualmente el grupo de trabajo que se aboca a los espacios fijos independientes y/o privados, luego de haber sido “Secretaria de la Mujer y la Familia”. Este grupo depende de la Subsecretaría de Relaciones Laborales de SATE, que cuenta también con otros tres grupos de trabajo (compañías de renta de equipamiento técnico, artistas musicales o teatrales y organismos estatales, provinciales, municipales o nacionales), los cuales se definen por las características de los empleadores y las relaciones de trabajo que implican.

“Nosotros hablamos de espacios fijos, cuando nos referimos a trabajadores que van a una misma sala y trabajan con el mismo equipamiento. Dentro de lo que es un espacio fijo hay una multitud de situaciones: los que trabajan en el teatro independiente, en el teatro comercial, los que trabajan con compañías de rentas de equipos, etc. Una sala, un bar, una discoteca, una milonga, una casa de música, pueden ser espacios fijos”(R. Louro, comunicación personal, 5 de octubre de 2021).

SATE tiene una definición amplia de los técnicos escénicos, acorde a la diversidad de ámbitos en los que trabajan sus representados. Son aquellos trabajadores que ejecutan las tareas que se realizan en un espacio escénico, y que manipulan artefactos de energía, que incluyen rubros y áreas como iluminación, sonido, video, efectos especiales, cables,

instrumentos musicales, equipos técnicos, escenografía, elementos de seguridad e izaje y altura, vestuario, maquillaje, peinado, utilería, etc. Se encargan de la organización y de la coordinación previa al acto escénico, la preparación del equipamiento involucrado en el mismo, la carga, descarga y traslado, el armado, conexión y puesta en funcionamiento de sistemas eléctricos y electrónicos, la realización técnica del acto escénico, el desarme de estructuras y la reubicación en los depósitos de material y equipamientos utilizados (R. Louro, comunicación personal, 5 de octubre de 2021). El grupo de espacios fijos se propone avanzar en la generación de un convenio colectivo de trabajo. Debido a que los técnicos deben realizar muchas tareas a la vez en estos ámbitos, se busca entonces cómo definir esas polifunciones, y cuánto pueden incidir los trabajadores en las propuestas de las carteleras en función de la infraestructura y las condiciones técnicas. La dificultad en torno a la discusión de un convenio colectivo de trabajo en el teatro alternativo radica en que no existen cámaras empresariales allí, puesto que no se verifica la existencia de una relación clara y definida entre capital y trabajo. Tal como Louro lo aclara:

ESCENA no es una cámara empresarial. No son empleadores, no se constituyen como tales. Son un colectivo en el que hay trabajadores, actores, dramaturgos, directores, inversores, dueños de sala, socios, etc. No me puedo sentar con ESCENA a negociar un convenio colectivo, porque no tienen entidad. Para poder sentarnos se tiene que configurar como cámara. ARTEI tampoco es una cámara de empleadores. Ellos no se reconocen así, es una asociación sin fines de lucro. Para negociar un convenio colectivo, un sindicato se sienta con una cámara o con empleadores directos. Una asociación no está obligada a constituir una mesa de relaciones laborales, no es una contracara válida para el estado (comunicación personal, 5 de octubre de 2021).

Louro señala lo que es una figura repetida en el ámbito de los técnicos y diseñadores escénicos: la informalidad, la precariedad, la falta de regulación de las condiciones laborales, la imposibilidad de discutir los montos de los honorarios, y la condición casi excluyente de monotributistas. La identidad y la representatividad más destacada del sindicato se encuentra en poder de los técnicos que se dedican a la actividad comercial, con el mundo del rock y del teatro comercial en primer lugar. Es decir que el núcleo más activo de los integrantes de la comisión directiva se desempeña en el marco del entretenimiento comercial y no del teatro alternativo. Con respecto al retorno a los trabajos en la medida en que las condiciones sanitarias comenzaron a mejorar en 2021, la situación, lejos de ser más favorable, empeoró notablemente: la falta de seguridad, el incumplimiento de los protocolos y los accidentes laborales suelen ser una constante, especialmente en el ámbito de los recitales de música masiva y popular. Por este motivo, el 15 de noviembre de 2021, el sindicato convocó a una jornada de lucha contra la precarización laboral, ante el incremento de los accidentes de trabajo en esta nueva etapa de la pandemia, ya con una normalización total de las actividades.

Finalmente, nos referimos brevemente a MUX (Músicxs Escénicxs), una agrupación surgida en abril del 2020, que reúne a un centenar de censados y que tiene unas cinco comisiones activas. Sus integrantes sostienen:

Quienes componemos las músicas y diseñamos los sonidos que participan de modo activo del entramado de lenguajes de una ficción nos consideramos profesionales de una disciplina que excede la esfera de “músicas agregadas” o la idea de proceso posterior, de carácter menor a la creación de la obra. Comprendemos el resultado de nuestro oficio como un lenguaje fundamental de las artes combinadas en cualquiera de sus formatos, que contribuye a la construcción de la ficción desde aspectos específicos y por lo tanto no puede ser reemplazado por ninguno de los otros lenguajes que las componen (MUX, 2021).

Esta agrupación viene entonces a visibilizar a un agente del campo de las artes escénicas que suele quedar invisibilizado o que directamente pasa desapercibido. Como el resto de las asociaciones o agrupaciones, de lo que se trata también en este caso es de poner en valor e intentar lentamente ir profesionalizando los oficios específicos dedicados al quehacer escénico, que no solo no son reconocidos a nivel público y privado, sino tampoco por la sociedad en general. Al respecto, la compositora Carmen Baliero señala:

necesitamos visibilizar una disciplina concreta y específica que prácticamente no tiene lugar en las categorías naturalizadas. La música escénica es una disciplina en sí. No tenemos subsidios ni becas, no aparecemos entre los damnificados por la pandemia... cobramos por la cantidad de tiempo de una musicalización pero no por la decisión del silencio en la misma obra. MUX surge por la necesidad de focalizar un fenómeno constantemente utilizado pero no reflexionado (Baliero citada en Berman, 2021).

Estas y muchas otras asociaciones y agrupaciones han surgido durante los últimos años. La pandemia no ha hecho más que profundizar y potenciar las condiciones laborales de extrema precarización e informalidad, y la ausencia de políticas públicas concretas de los estados nacionales, provinciales y municipales destinadas a los agentes del sector de las artes escénicas. Tal como afirma la crítica, docente e investigadora Mónica Berman, existe una “incapacidad de observar las actividades escénicas como una instancia del orden de lo laboral” (2021). Como ya hemos señalado, la cultura, y más específicamente las artes escénicas, no se perciben como trabajo. Los artistas suelen renunciar al usufructo económico, en pos de considerar la tarea artística como una vocación y un placer. Desde esta perspectiva, la paga estaría dada en el hecho de *hacer lo que les gusta*. Los diversos sistemas públicos de subsidios a las artes otorgan sumas de dinero destinadas a los gastos de producción de las obras, pero no a los honorarios de artistas, diseñadores y técnicos.

De esta manera, los modos de producción que suponen la precariedad laboral o la total gratuidad del trabajo artístico, no sólo no son cuestionados, sino que son reafirmados por la actitud de los propios artistas. Esto implica que la problemática laboral de los mismos tiene un fuerte arraigo en la cuestión identitaria y es en ese sentido que deberían operar las asociaciones gremiales, fortaleciendo o generando una identidad laboral allí donde no la hay (Mauro, 2018b: 136).

Por este motivo, nos focalizamos en este apartado en las asociaciones y agrupaciones de técnicos y diseñadores escénicos, debido a que cumplen un rol central. Como ya mencionamos, los actores, dramaturgos y directores constituyen algunos de los agentes más destacados de la actividad: son ellos quienes tienen mayor visibilidad. Los diseñadores y técnicos de vestuario, maquillaje, video, iluminación, sonido y escenografía, así como los compositores de música original, suelen pasar desapercibidos y quedar invisibilizados. Más allá de sus diferencias, el objetivo común de estas asociaciones es subvertir la “división de lo sensible” (Rancière, 2014: 110) y reubicar a sus asociados en el mapa escénico como actores con peso específico propio.

6. Técnicos y diseñadores: diferencias, tensiones y especificidades

A la vez que trabajan estrechamente unos junto a otros, técnicos y diseñadores ocupan lugares distintos en el quehacer teatral. Gonzalo Córdova establece diferencias jerárquicas entre ambos roles: “Los técnicos están ligados a las tecnologías, que a su vez no necesariamente forman parte del diseño. La tecnología es una herramienta

de la práctica del diseño industrial para la producción de un objeto” (G. Córdova, comunicación personal, 10 de junio de 2021). Mientras que, por el contrario, sostiene que el diseño se encuentra asociado a un pensamiento abstracto, expresándose en las prácticas de la organización, el ordenamiento, la interdisciplinariedad, y la coherencia propias del diseño urbano, gráfico, industrial, etc. No obstante, señala que en Argentina el diseño estuvo directamente ligado al desarrollo de la práctica escénica. “Trabajamos en la organización de equipos, en la formulación técnica, en las dimensiones en las cuales las proyectualidades se asumen como prácticas sociales. Nuestro conocimiento escénico es un lugar de experimentación generalista” (G. Córdova, comunicación personal, 10 de junio de 2021). El diseñador es alguien que visualiza de manera conceptual un proceso o un proyecto, mientras que el técnico tiene a su cargo la organización de los materiales y las formas. Córdova sostiene que en nuestro país estos roles, en realidad netamente diferenciados e independientes, se superponen porque nunca se separaron. Profesor en la *Licenciatura* en Diseño de *Iluminación* de Espectáculos de la Universidad Nacional de las Artes, señala que sus estudiantes encuentran inserción en el mercado laboral como técnicos, ya sea tanto en el circuito teatral alternativo como en el comercial o el oficial. Reconoce que el diseño escénico constituye un lugar de entrenamiento importante para el trabajo colectivo e interdisciplinario:

El campo teatral es un lugar de entrenamiento microsocioal de alta competencia. Yo estoy trabajando con psicólogos, con operadores municipales, para producir un enclave arquitectónico en la ciudad, para prevenir problemas de violencia. El teatro me dio la base proyectual para pensar problemas, convocar miradas, reconocer aportes en distintas capas y campos, retirarme en los objetos en los que puede haber superposición, elegir una mirada particular, reconocer el entorno (G. Córdova, comunicación personal, 10 de junio de 2021).

Las generaciones de diseñadores que hoy tienen más de cuarenta años de edad se formaron siendo en primer lugar técnicos escénicos en Argentina. Eso ocurría porque anteriormente no había una formación específica para el diseño. Es el caso de Ricardo Sica, también integrante de ADEA, quien, luego de estudiar actuación y darse cuenta de que no era el lugar en el que quería desarrollarse, empezó a trabajar como asistente técnico en 1997 en la reconocida sala “El Callejón de los deseos”, hoy “Espacio Callejón”. Luego de investigar sobre los distintos aspectos técnicos del teatro y de aprender de otros colegas, unos años después comenzó a realizar diseños de iluminación de obras teatrales. En relación a las diferencias, conflictos y tensiones entre los técnicos y los diseñadores, afirma:

El diseñador no sabe lo que es un técnico, lo que atraviesa, lo que le cuesta subirse a una escalera, dirigir los faros. Al diseñador no le importa, entonces el técnico se siente maltratado, excluido. Todos los diseñadores de luces tendrían que tener primero al menos dos años de técnico. Porque si no después pedís cualquier cosa, no te importa nada (R. Sica, comunicación personal, 14 de junio de 2021).

El técnico es aquel que plasma el desarrollo conceptual del diseñador, “que es como el arquitecto que arma la casa, y después los albañiles son los que la montan” (Sica, 2021). Ambos suelen trabajar en estrecha interrelación. El diseñador consulta permanentemente al técnico, ya que es este último quien conoce en detalle las posibilidades de la sala teatral en la que trabaja, y es por eso el más idóneo para plasmar en términos prácticos la proyectualidad de un diseño. “El técnico es el que ejecuta lo que el diseñador quiere. Y esto no es peyorativo. Lo que pasa es que como muchos técnicos son diseñadores, quieren opinar y meter lo suyo para diseñar” (R. Sica, comunicación personal, 14 de junio de 2021).

7. Conclusiones

El sector cultural fue uno de los más afectados por la pandemia, si tenemos en cuenta que en 2020 la cultura generó 270.928 puestos de trabajo, lo que representó el 1,7% del total del empleo privado generado por la economía argentina, lo cual supuso una caída interanual del 12,1 %, un descenso mayor que el 9% registrado para el total de la economía privada. La actividades más afectadas fueron las correspondientes a los sectores de las Artes escénicas y espectáculos culturales con una caída del 24%, según el Informe de Coyuntura Cultural que registra el Empleo Privado Cultural y la generación del Ingreso Cultural, elaborado por el Sistema de Información Cultural de la Argentina (SInCA), dependiente del Ministerio de Cultura de la Nación (SInCA, 2021: 8). Esto se debe precisamente a que en este tipo de artes la presencialidad es un requisito indispensable y es justamente lo que se encontraba imposibilitado y suspendido debido a las restricciones ocasionadas por la pandemia. El informe del SInCA muestra también que las artes escénicas sufren una precarización laboral mayor al promedio del sector cultural en su totalidad (que es del 23%), pues en este sector el trabajo asalariado no registrado alcanza al 43% (SInCA, 2021: 13). Las artes escénicas son precisamente uno de los dos sectores que reciben las remuneraciones más bajas con respecto al promedio del campo cultural (SInCA, 2021: 15). Nos encontramos así con un sector en el que el empleo, ya de por sí de alta informalidad, cayó abruptamente más que el promedio, en donde las condiciones para el retorno al trabajo no eran posibles debido a la situación generada por la COVID-19, y en el que, además, los sueldos y honorarios percibidos por los trabajadores son de los más bajos del campo cultural. Todo esto no hace más que demostrar la fragilidad de las artes del espectáculo. Cabe señalar también que la Encuesta Nacional de Cultura que llevó a cabo el SInCA en 2020 reveló que en los rubros técnicos, tales como sonido, iluminación, etc., las mujeres representan apenas el 22% del total de las personas que se dedican a esta actividad (SInCA, 2020: 11). Es importante entonces visibilizar el lugar que ocupan las mujeres técnicas en el marco del teatro alternativo, puesto que constituyen una marcada minoría en un rubro netamente machista.

En relación a las figuras de artista mencionadas en apartados anteriores, al ofrecer sus producciones en el mercado de trabajo, consideramos que tanto los técnicos como los diseñadores escénicos son artistas trabajadores. Como hemos señalado, no se puede asimilar ambos roles a una condición idéntica, sino que existen diferencias sustanciales entre ambos, pese a trabajar en estrecho intercambio. Al desarrollar subjetividades autoprecarizantes e individualistas, la organización y discusión colectivas, en torno a las condiciones de trabajo y de producción, son extremadamente arduas. El monotributo erosiona procesos identitarios, porque iguala a todos los actores sociales. Un diseñador, un técnico o un actor, suelen ser, en todos los casos, monotributistas. Esto les impide pensar, en ocasiones, en sus diferencias, tensiones, conflictos y especificidades. En los técnicos existe una concepción identitaria vinculada al trabajo, a la preocupación por la seguridad y la higiene en las salas teatrales, es decir, con todo lo relacionado a las condiciones de previsibilidad de la obra. El técnico suele sentirse ajeno a la producción intelectual de la misma. Más bien realiza un aporte sustancial e indispensable a la realización material, manual y física de la obra. Es por esto que existen tensiones con los elencos teatrales, en relación a que estos últimos suelen percibir su actividad como de índole exclusivamente vocacional. En los diseñadores hay una percepción identitaria vinculada a la figura del artista. Suelen formar parte del proceso creativo, en muchos casos, interactuando con actores, dramaturgos, directores. Su producción es intelectual, no física ni manual. No están vinculados a un espacio teatral específico, a diferencia de los técnicos, quienes suelen trabajar en exclusividad para una sala, pero eso no se expresa necesariamente en un vínculo laboral de relación de dependencia formal. Como los horarios de trabajo y la demanda de disponibilidad son inmediatas, excluyentes y sin condicionamientos,

en estos casos la actividad suele ser incompatible con otras tareas laborales. El pluriempleo es una situación mucho más frecuente en el caso de los diseñadores teatrales. Pese a que muchos suelen desempeñar ambas funciones indistintamente, existen conflictos, tensiones y diferencias entre los técnicos y los diseñadores. Los primeros cobran honorarios, puesto que se les paga una suma fija de dinero por ensayo técnico y por función, suelen tener en muchos casos un vínculo laboral de exclusividad con la sala teatral para la que trabajan, y se autoperciben como trabajadores, entre otros factores, por estar excluidos del proceso creativo y de toma de decisiones del montaje escénico. El técnico es el realizador material de una idea ajena. Las consolas de luz y de sonido, que son propiedad de los teatros, suelen ser equipamientos caros, por lo que solo está permitido que las utilicen los operadores técnicos que trabajan para el espacio. Los diseñadores, en cambio, suelen formar parte de la cooperativa teatral, no trabajan exclusivamente para una sala, y se autoperciben en general más bien como artistas, al estar plenamente involucrados y tener poder decisorio en los diseños de luces, sonido, video, vestuario y escenografía de los montajes. Los diseñadores suelen realizar una prestación de servicios discontinua y destinada a muchos empleadores a la vez, “lo que provoca la intermitencia en el empleo y la aleatoriedad en los ingresos” (Mauro, 2018b: 123).

Las trayectorias de formación educativa son diversas. Existen casos y situaciones completamente distintas. Hay por ejemplo técnicos teatrales que ingresan al mundo del teatro por la actuación. Y muchos otros que entran a trabajar a partir del aprendizaje de un oficio, por contactos personales, etc. Por otro lado, tanto técnicos como diseñadores comenzaron a formarse en los últimos años en carreras académicas, como por ejemplo la Licenciatura en Diseño de Iluminación de Espectáculos de la Universidad Nacional de las Artes, y la Diplomatura en Gestión, Producción y Políticas para las Artes Escénicas, del Instituto Nacional del Teatro, además de otras carreras vinculadas a las ciencias sociales y humanas. Entonces se dan situaciones en las que hay un saber académico y otro ligado al oficio. Existe una situación de préstamo e intercambio de roles entre los técnicos y diseñadores. Específicamente en el pasaje del primer al segundo rol. Es decir, es corriente que algunos técnicos sean diseñadores de obras. Y también que otros sean, por ejemplo, electricistas en rodajes cinematográficos. No es común que ocurra lo contrario: diseñadores que devengan técnicos, salvo en casos específicos, como giras internacionales, por ejemplo, en las que un diseñador puede ejercer el rol de técnico. Muchas veces ocurre que un diseñador deviene jefe técnico de una sala teatral. El ingreso al ámbito teatral suele provenir, para muchos diseñadores, desde el lugar del técnico. Es decir, nos encontramos con diseñadores que primero han sido técnicos, y que luego abandonan ese rol para dedicarse exclusivamente tanto al diseño como a la docencia. En el caso de los técnicos, una profesión más ligada al oficio, al aprender haciendo, no es común la dedicación docente, una situación que sí es frecuente para los diseñadores. Suele ser frecuente que tanto técnicos como diseñadores pertenezcan a las clases medias urbanas, vinculadas a la formación universitaria y a la actividad artística. En el caso específico de los técnicos, al haber una percepción vinculada al universo laboral, puede establecerse un matiz o una diferencia, en relación a su pertenencia a sectores trabajadores de las clases populares. Para los técnicos teatrales no existen diferencias sustanciales en cuanto a las condiciones laborales y de seguridad entre el teatro comercial y el alternativo. En ambos circuitos no se pueden pactar las condiciones de trabajo, se requiere una disponibilidad horaria completa, y se suele trabajar a través de la inscripción en el monotributo. Tal como sostienen Bayardo y Mauro: “El circuito alternativo no es cooperativo, sino un sistema de autoproducción, con inversiones de capital modestas de sus propios miembros y con muy baja rentabilidad, en el que los artistas asumen el riesgo de invertir y/o conseguir dinero y trabajo (Bayardo, 1990). Estas condiciones de precariedad extrema no se resuelven totalmente con el fomento estatal a la producción teatral alternativa, por más que la generación de la deuda que

implica toda obra teatral para quienes la llevan creativa y materialmente adelante sea un aspecto “que el sistema de subsidios pretendería paliar, cuando menos en parte o simbólicamente” (Mauro, 2018b: 132). Para hacer frente precisamente a estas deudas, durante la pandemia, técnicos y diseñadores se presentaron individualmente a distintas convocatorias de becas, ayudas y subsidios extraordinarios llevados adelante por organismos dependientes de los gobiernos nacional y de la Ciudad de Buenos Aires (Fondo Nacional de las Artes, PROTEATRO, Fondo Metropolitano de las Artes de la Ciudad de Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, Ministerio de Cultura, etc.). A diferencia de otros agentes del campo teatral, no tienen experiencia previa en la presentación a este tipo de subsidios. Además, no pueden presentarse como técnicos o diseñadores porque no existen convocatorias específicamente pensadas para estos oficios. Deben adaptarse entonces, ofreciendo el dictado de talleres de iluminación, sonido, escenografía, vestuario, etc. En ese sentido, se observa paradójicamente que, si bien los técnicos tienen una fuerte tendencia a autoperibirse como trabajadores, el estado no los reconoce como tales.

El protocolo de regreso a los teatros, que se dio paulatinamente y en cuentagotas entre octubre de 2020 y marzo de 2021, no significó al principio de este proceso ningún beneficio para los técnicos y diseñadores que trabajan en el teatro alternativo. Solamente reabrieron sus puertas plenamente las salas ubicadas en la avenida Corrientes de la Ciudad de Buenos Aires, que forman parte del circuito comercial, así como las que integran el oficial (Complejo Teatral de Buenos Aires). Muchas salas del teatro alternativo no pudieron reabrir, porque debían adecuar sus instalaciones al protocolo vigente, y eso implicaba una onerosa inversión de tiempo y dinero. Otras cerraron sus puertas definitivamente durante la pandemia, al carecer de ingresos durante largos meses en el 2020. Aquellas que sí pudieron reabrir, debían funcionar por protocolo al treinta por ciento de su capacidad, lo que significaba en muchos casos tener que trabajar a pérdida (si pensamos que muchas salas pequeñas del teatro alternativo alcanzan a tener como máximo entre cincuenta y ochenta localidades disponibles). En este período los técnicos y diseñadores del teatro alternativo tuvieron escaso o nulo trabajo.

La situación excepcional que provocó la pandemia le dio visibilidad y exposición a las condiciones laborales y de producción en las que los artistas ejercen sus tareas, además de anotar a la sociedad, a través de las redes sociales y los medios masivos de comunicación, de las formas precarias en las que estos últimos realizan sus tareas en la vida ordinaria (Mauro, 2022: 121). El escenario que hemos descrito aquí confirma nuestra hipótesis preliminar, en la medida en que la condición inestable en la que los diseñadores y técnicos escénicos realizan sus tareas se vio intensificada por la irrupción de la pandemia de COVID 19, que expuso, quizás como nunca, la fragilidad en la que se encuentran estos trabajadores. Esta coyuntura reveló también la condición de artistas, diseñadores y técnicos como trabajadores, “escamoteada por un imaginario que impera en la cultura occidental y mediante el cual la dimensión laboral del mundo de las artes y de la cultura es obturada” (Mauro, 2022: 121). Lo que continúa no solo sin resolverse, sino que no es aún ni siquiera problematizado por los propios actores sociales del circuito teatral, son las cuestiones estructurales inherentes al “ocultamiento de las relaciones de producción en las artes y, en particular, de la crónica invisibilización de las relaciones capital-trabajo en el ámbito autogestivo” (Mauro, 2022: 122), tal como se observa en los conflictos que se establecen entre las cooperativas teatrales, las salas y los técnicos. Una tarea más que necesaria y desafiante frente a un futuro crítico en el que las artes escénicas deberán, sin dudas, reformularse, en un mundo que ya ha ingresado decididamente en la pospandemia.

Bibliografía

- » Agrupación de Técnicxs de Teatro Independiente de Argentina (ATTIA) (2020). “Objetivos”, [en línea]. <https://www.facebook.com/attiarg2020/>
- » Asociación de Diseñadores Escénicos de Argentina (ADEA) (2021a). “A propósito de la Asociación de Diseñadores Escénicos de Argentina” [en línea]. <https://www.facebook.com/adeaorg/>
- » Asociación de Diseñadores Escénicos de Argentina (ADEA) (2021b). “Objetivos”, [en línea]. <https://www.adeaescenticos.com/asociacion>
- » Asociación de Diseñadores Escénicos de Argentina (ADEA) (2020). “Botón solidario”, [en línea]. <https://www.facebook.com/adeaorg/>
- » Avellar de Muniagurria, L. (2020). “Los primeros a parar y los últimos a volver’: los trabajadores de la cultura en Brasil en tiempos de COVID-19”. *Kera Yvoty: reflexiones sobre la cuestión social*, Vol. 5 (número especial), 113-119.
- » Bayardo, R. (1990). “Economía de la escena. Las cooperativas de teatro” y “La tradición teatral independiente y las tensiones del asalariamiento”. *Cuadernos de Teatro*, 8, 27-40.
- » Berman, M. (2021, 22 de mayo). “Se crearon nuevas asociaciones de artistas que buscan visibilizarse”. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/se-crearon-nuevas-asociaciones-de-artistas-que-buscan-visibilizarse-nid22052021/>
- » Berstein, B. (2020, 18 de junio). “Artes escénicas en tiempos de pandemia: tres oportunidades para repensar más allá de la crisis”. *Revista Gestión Cultural*. <http://rgcdediciones.com.ar/artes-escenicas-en-tiempos-de-pandemia-tres-oportunidades-para-repensar-mas-alla-de-la-crisis/?fbclid=iwaro9gegev6npjr28hidjxjw6qrfc-9cwbshlyfbpmaavmx-mtpelyjgixig>
- » Bulloni, M; Guadarrama, R.; Quiña, G.; Petrilli, L.; Pina, M.; Tolentino, H. (2021). “América Latina: trabajadores creativos y culturales en tiempos de pandemia”. *Revista Mexicana de Sociología*, 83. [en línea]. <http://mexicanadesociologia.unam.mx/index.php/v83nez/489-v83nezaz>
- » Bulloni, M. (2020). “Digitalización, precariedad y organización colectiva. Reflexiones en torno al futuro del trabajo en la producción audiovisual”. *Voces en el Fénix*. <https://vocesenelfenix.economicas.uba.ar/digitalizacion-precariedad-y-organizacion-colectiva-reflexiones-en-torno-al-futuro-del-trabajo-en-la-produccion-audiovisual>
- » Capasso, V., Camezzana, D., Mora, A. y Sáez, M. (2020). “Las artes escénicas en el contexto del aspo. Demandas, iniciativas, políticas y horizontes en la danza y el teatro”. *Revista Question/Cuestión*, Vol. 2, N° 66, agosto 2020, pp. 1-19. [en línea]. <https://doi.org/10.24215/16696581e470>
- » Carbonell, J. (2020, 17 de octubre). “Escena 2020. El teatro argentino perderá cinco millones de espectadores por la pandemia”. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/el-teatro-argentino-perdiera-este-ano-cinco-nid2480244/>
- » Cestau, V. (2021a). “No vivirás del arte. Reflexiones en torno a la precarización laboral artística”. *Brecha*. [en línea]. <https://brecha.com.uy/no-viviras-del-arte/>

- » Cestau, V. y Simonetti, P. (2021b). “Escenas y escenarios de la pandemia. Una mirada a la situación del sector artístico cultural montevideano”. *Trabajo y Sociedad*, 38, Vol. XXIII. <https://www.unse.edu.ar/trabajosociedad/>
- » Del Mármol, M. y Díaz, J. (2022). “Trabajo artístico y pandemia: estrategias de acción colectiva de actores y actrices de teatro en La Plata durante el 2020 y 2021”. *Trabajo y sociedad*, 38, Vol. XXII, [en línea]. <https://www.unse.edu.ar/trabajosociedad/>
- » González García, L. (2015). “Constitución del sujeto como empresario de sí: modos de subjetivación en el neoliberalismo”, *Nómadas*, 42. [en línea]. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So121-75502015000100012
- » Guadarrama, R.; Hualde, A. y López, S. (2016). “Precariedad laboral y trayectorias flexibles en México. Un estudio comparativo de tres ocupaciones”. *Papers. Revista de Sociologia*, 101/2, 195-221. [en línea]. <https://papers.uab.cat/article/view/v101-n2-hualde-guadarrama-lopez>
- » Hine, C. (2004). *Etnografía Virtual*. Editorial UOC.
- » Liska, M. (2021). “La exclusión de artistas mujeres en los festivales: políticas de género y relevamientos cuantitativos en el ámbito musical profesional de la Argentina (2017-2019)”. *Resonancias-Revista de Investigación Musical*, vol. 25, 85-107. [en línea]. <http://resonancias.uc.cl/es/N%C2%BA-49/la-exclusion-de-artistas-mujeres-en-los-festivales-politicas-de-genero-y-relevamientos-cuantitativos-en-el-ambito-musical-profesional-de-la-argentina-2017-2019.html>
- » Lorey, I. (2006). “Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y productoras culturales”. *Brumaria, Arte, máquinas, trabajo inmaterial*, 7, 1-18.
- » Maté, D. (2021). “Game studies: apuntes para un estado de la cuestión”. *Cuadernos Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, N°98. [en línea]. Consultado el 2 de julio de 2022 en <http://dx.doi.org/10.18682/cdc.vi98.3967>
- » Mauro, K. (2022). “Trabajo y Artes de el Espectáculo en la Ciudad de Buenos Aires. Precariedades y contradicciones que reveló la pandemia”. *Trabajo y sociedad*, 38, Vol. XXII, [en línea]. <https://www.unse.edu.ar/trabajosociedad/>
- » Mauro, K. (2021a). “Pandemia y trabajo artístico en Buenos Aires”. En: León Crespo, Paulina,
- » Montalvo, G. y Troya, M. F. (2021). *Cuidarnos: cara a cara, cuerpo a cuerpo*. 6To Encuentro Iberoamericano de Arte y Economía, 2020. FLACSO.
- » Mauro, K. (2021b). “Seminario obligatorio de Gestión y Políticas Culturales (PST): Arte y trabajo. Condiciones laborales y condiciones de producción en las artes y la cultura”. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- » Mauro, K. (coord.), (2020a). “Dossier Trabajo y Artes”. En: *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, 8, [en línea]. <http://www.ceil-conicet.gov.ar/ojs/index.php/lat/article/view/739/586>
- » Mauro, K. (2020b). “Dossier Condiciones laborales en las Artes y la Cultura”. *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 31, 109-185, [en línea]. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/8246>
- » Mauro, K. (2018a). “Condiciones laborales en las Artes y la Cultura”. *Proyectos de Investigación Básica, Aplicados, de Transferencia e Innovación Tecnológica Programación Científica 2018*. Secretaría de Ciencia y Técnica, Universidad de Buenos Aires.

- » Mauro, K. (2018b). “Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico”. *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 27, 114-143, [en línea]. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/5097>
- » Mauro, K. (2018c). “Cooperativismo y condiciones laborales de los actores en el teatro porteño”. *Revista Pilquen. Sección Ciencias Sociales*, Vol. 21, No 5, 38-48, [en línea]. <http://revele.uncoma.edu.ar/htdoc/revele/index.php/Sociales/article/view/2178>
- » Mauro, K. (2018d). “La precariedad laboral en los trabajadores del espectáculo en Buenos Aires”. En: Julián Vejar, D. (ed.). *Precariedades del trabajo en América Latina*. RIL editores – Ediciones de la UC de Temuco.
- » Mauro, K. (2015). “Trabajo asociativo y Actuación: las cooperativas teatrales y la gratuidad crónica del trabajo actoral”. *Actas de las XI Jornadas de Sociología de la UBA*. Universidad de Buenos Aires.
- » Morales, G. y Vallejos, I. (2021). “Precarización laboral en escenografía, vestuario e iluminación”. En: Nicolas Tramontina ... [et al.], 1º Concurso Nacional de Investigación sobre Diseño Escénico INT-ADEA. (pp. 161-173). *In teatro*.
- » Morales González, C. y Portilla Luján, M. (2020). “La emergencia cultural en México y el COVID-19; Desafíos presentes y futuros”. En: *Factores críticos y estratégicos en la interacción territorial: desafíos actuales y escenarios futuros*. Universidad Nacional Autónoma de México y Asociación Mexicana de Ciencias para el Desarrollo Regional A.C, Coeditores.
- » Músicxs Escénicxs (MUX) (2021). “A propósito de Músicxs Escénicxs”, [en línea]. <https://www.facebook.com/groups/3094678000590276>
- » Palacios, C. (2020, 19 de marzo). “El estado de sitio. Las artes escénicas y el COVID-19”. En *Revista Gestión Cultural*, [en línea]. <https://rgcediciones.com.ar/el-estado-de-sitio-las-artes-escenicas-y-el-covid-19/>
- » Noguera, L. (2020). “¿Yendo a lo seguro? Condiciones de seguridad y situación de los seguros laborales de los artistas del espectáculo en Argentina”. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, Vol. 4, Nº 8. [en línea]. <http://www.ceil-conicet.gov.ar/ojs/index.php/lat/article/view/734>
- » Noguera, L. (2018). “Las condiciones laborales en las compañías teatrales de José Podestá (1872-1937)”. *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 14(27), 144-162. [en línea]. <https://doi.org/10.34096/tdf.n27.5098>
- » Papez, B.; Salas Tonello, P. y Simonetti, P. (2021). “En casa. Consumos, prácticas culturales y emociones en la vida cotidiana durante la pandemia por covid-19 en Argentina”. *RBSE. Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, v. 20, n. 58, 53-65. [en línea]. <https://grem-grei.org/numeros-completos-rbse/>
- » Patacón Ruiz, B. (2020). “Repercusiones de la emergencia por COVID-19 sobre los espectáculos públicos de las artes escénicas en la ciudad de Bogotá”. *Bio-ciencias, especial Covid-19*, Vol. 4 Nº 1, 63-67.
- » Proaño Gómez, L. y Verzero, L. (2020). *Mutis por el foro. Artes escénicas y políticas entiempos de pandemia*. ASPO.
- » Quiña, G. (2021). “El recorrido histórico de lo político en la cultura independiente en Argentina. Apuntes para su periodización”. *Atenea*, 523, 233-250. [en línea]. <http://dx.doi.org/10.29393/atate523-419gqrh10419>

- » Quiña, G. (2018). “Culturepreneurship y condiciones del trabajo en las industrias creativas. Una aproximación a partir del caso de la música independiente”. *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo*, vol. 22, 197-220. [en línea]. <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.26897.07520>
- » Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Prometeo.
- » Raunig, G. (2008). “La industria creativa como engaño de masas”. En AA.VV, *Producción cultural y prácticas instituyentes*. (pp. 27-42). Traficantes de sueños.
- » Rimoldi, E. (2020). “La Cultura en Cuarentena”. *Revista Question/Cuestión*, mayo 2020, 1-9.
- » Salas Tonello, P. (2022). “Futuro imperfecto. Crisis, desafíos y oportunidades del teatro de Tucumán frente a la pandemia del Covid-19”. *Avances*, (31). [en línea]. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/37688>
- » Salas Tonello, P. (2021). “El teatro de San Miguel de Tucumán: Salas, circuitos de producción e instancias de formación”. *Latin American Theatre Review, Center of Latin American Studies, University of Kansas*, Vol. 55, N° 1, 133-154.
- » Salinas-Murillo, R. (2020). “La pandemia del Covid-19, una visión desde las artes”. En Camelo-Avedoy, José Octavio (comp.), *La pandemia del Covid-19, una visión desde las ciencias sociales y humanidades*. ECORFAN.
- » Sistema de Información Cultural de la Argentina (SInCA) (2021). “Coyuntura Cultural: Empleo Privado Cultural y la generación del Ingreso Cultural. Resultados 2020”. Año 12, Número 38, [en línea]. <https://www.sinca.gob.ar/VerDocumento.aspx?IdCategoria=2>
- » Yaccar, M. ((2020, 22 de mayo). “Artistas Solidarios: la iniciativa de Mosquito Sancineto para colaborar con los más desprotegidos del sector cultural”. *Página/12* [en línea]. <https://www.pagina12.com.ar/267373-artistas-solidarios-la-iniciativa-de-mosquito-sancineto-para>