

Conclusiones

Esto recién empieza...



Proyecto UBACyT “Los trabajadores del espectáculo en Buenos Aires: la especificidad laboral como condicionamiento de su situación social, cultural y gremial (1902–1955)”

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Fecha de recepción: 30/03/2018. Fecha de aceptación: 12/04/2018.

El conjunto de trabajos presentado ha intentado brindar un primer acercamiento a una problemática cuya duración, complejidad e implicancias económicas y simbólicas excede las posibilidades de una investigación grupal, acotada en tiempos y recursos, tanto humanos como materiales. Por tal motivo, consideramos que quedan muchos puntos oscuros y muchas afirmaciones que deben ser contrastadas con nuevos hallazgos documentales y nuevas perspectivas. No obstante, consideramos que es en el planteo de la pregunta inicial, donde radica el mayor aporte de este trabajo incipiente. Esta pregunta exige una explicación rigurosamente económica a la gratuidad y precariedad del trabajo artístico, basada en un análisis de las relaciones de producción presentes en la creación artística y en el que motivos supuestamente éticos o estéticos no sean esgrimidos como una suerte de argumento de autoridad que las desdibuje u oculte. Creemos que es en la exigencia de una explicación de estas características donde radica una posición ética auténtica, que nos obliga a repensar nuestra propia posición como investigadoras de las artes y de la cultura.

Nuestro principal interés en este *dossier* residió en establecer los vínculos entre las relaciones de producción en el mundo de las artes del espectáculo, la generación y apropiación de plusvalía y de capital simbólico, y los diversos sistemas de producción vigentes a lo largo del siglo XX y lo que va del XXI. A la complejidad de estos vínculos se le suma el rol jugado por el Estado, que en gran medida, se limitó a refrendar las aspiraciones de los grupos que ocupaban la centralidad del campo cultural.

De este modo, la normativa que fue implementándose se basó en un modelo de fomento a las actividades artísticas, que repercutió fundamentalmente en la apertura y mantenimiento de espacios destinados a las artes, mientras que la exención de impuestos favoreció a los productores. Esta legislación, sin embargo, no implicó necesariamente una mejora en las condiciones laborales de los artistas y ni siquiera la generación de puestos de trabajo. Este argumento, no muy lejano a una especie de *teoría del derrame*, ha sido no obstante esgrimido constantemente a lo largo de la historia. O más exactamente, se ha recurrido al razonamiento inverso: si estas condiciones no se garantizan, las artes del espectáculo van a desaparecer.

Sin duda, en el mundo actual todas las artes requieren de la protección del Estado. Pero tal como hemos analizado en el presente *dossier*, además de una legislación que proteja la inversión de quien instala un espacio para las artes o de quien decide producir un espectáculo, también es necesario el control del Estado sobre todas las actividades que impliquen la utilización de fuerza de trabajo (ya sea física o intelectual) y, por lo tanto, que garantice relaciones de producción justas. Esto implica, además de hacer cumplir la ley, promover una política cultural basada no sólo en la producción de proyectos en los que el Estado cumpla el rol de la patronal, sino también en la concepción de nuevas estrategias para evitar que los recursos generados por las actividades privadas (en relación de dependencia o autogestivas) vayan a parar a manos de sectores intermediarios sin antes garantizar la manutención o, cuando menos, la distribución equitativa con aquellos trabajadores que son indispensables para que el hecho artístico exista. Esto también, y fundamentalmente, incluye a los espectáculos autogestionados, sobre los que pesa un fortísimo imaginario autoprecarizante.

Lo primero con lo que es necesario contar para que esto suceda es con indicadores que permitan conocer qué recursos materiales y simbólicos se generan, cómo los mismos son distribuidos y de qué manera se puede intervenir para que los trabajadores no queden fuera de esta distribución. Al no existir estadísticas oficiales respecto de los recursos edilicios y humanos que conforman el circuito artístico alternativo, se dificulta no sólo la elaboración de políticas que transformen estas condiciones dadas, sino incluso la percepción del conflicto existente.

En segundo término, y quizá aquí radique tanto el origen del problema como el de su solución, es necesario un fortalecimiento de la estructura identitaria y de la autopercepción de los artistas como trabajadores. Si la gratuidad y la precariedad del trabajo artístico no se asumen como un problema propio, no se generarán los resortes para pensar soluciones y/o para exigirselas al Estado, ya sea por medio de la confrontación o del trabajo en conjunto con éste. A lo largo del *dossier* hemos analizado varias situaciones en las que los artistas han confundido y/o asimilado sus intereses con los de otros sectores con intereses necesariamente diversos en función de ocupar otro rol en el proceso productivo (independientemente de la camaradería o buena voluntad que pueda reinar entre quienes de una manera u otra conforman el ámbito artístico).

Esto implica que la problemática laboral de los artistas tiene un fuerte arraigo en la cuestión identitaria, y que es en este sentido que deberían operar las asociaciones gremiales, fortaleciendo o generando una identidad laboral allí donde no la hay. En efecto, una intervención más entusiasta de las mismas en el ámbito autogestivo (no sólo en el teatro o la danza, sino también en los medios de comunicación), sería clave. Para ello, es necesario que las dirigencias gremiales logren desprenderse del imaginario perimido del teatro independiente. En efecto, sostenemos que en los presupuestos ideológicos de aquel movimiento histórico (que merced a su valoración en el campo cultural, no sólo influyó en los actores), se hallan las bases de la identidad laboral inacabada de los artistas en general y de la implementación de una autogestión ajena a los principios de una cooperativa de trabajo en sentido estricto.

A raíz del análisis realizado podemos concluir que en el caso del arte se presenta una notable y curiosa paradoja: el sistema autogestivo terminó reforzando una de las ideas más conservadoras del mundo del arte y de la cultura, que es la de su separación del mundo del trabajo. De este modo, los artistas que desarrollan su actividad en estas condiciones deben obtener su sustento desempeñándose en otras actividades o dando clases. En este sentido, la formación para las artes también es un sector de gran informalidad laboral.

Sin embargo, esto no perjudica sólo al circuito alternativo, sino que condiciona la estructura identitaria y laboral de todos los artistas. Sólo un pequeño número de ellos ingresa al trabajo en relación de dependencia en forma siempre temporaria y, muchas veces, encubierta, desempeñándose en teatro comercial, televisión, cine y publicidad. Estos ámbitos producen muchísimas ganancias, motivo por el cual estas actividades representan la principal fuente de ingreso de los sindicatos de artistas (AAA, SAGAI, UADAV), que centran allí su campo de acción. Por consiguiente, el trabajo en cooperativas, altamente valorado en términos simbólicos, no forma parte de la discusión ni se visibiliza como problema. Sin embargo, la gran cantidad de actores desocupados o precarizados en el circuito autogestivo, funcionan como una especie de *ejército de reserva* que, como en todos los ámbitos del trabajo, determina la cuantía económica de la retribución salarial de aquellos que se desempeñan en relación de dependencia. Pero fundamentalmente influyen en sus condiciones de trabajo, en las que ejerce un fuerte peso el reclutamiento sobre la base de vínculos personales, y que, como hemos analizado, exige un autodisciplinamiento, autocensura y autoprecarización por parte de los artistas (en gran medida, no explicitados), y que puede incluso propiciar otras formas de explotación y abuso de los y las trabajadoras.

Consideramos, por lo tanto, que aún es necesaria una reflexión de los artistas del espectáculo respecto de su propia condición de trabajadores, y respecto de las condiciones de producción y de la generación de plusvalía en el mundo de la cultura, para a partir de allí plantear demandas específicas, y arribar a estrategias y tácticas de lucha que resulten beneficiosas para sí mismos y quizá también para otros colectivos que presentan las mismas dificultades. Es por ello que la teoría y la historia del arte pueden realizar un aporte significativo para definir conceptualmente la condición del artista y su compleja identidad laboral.

En este sentido, los investigadores de las artes (cuyo número creció considerablemente debido a las políticas universitarias y científicas del anterior gobierno), tampoco generaron herramientas conceptuales que contribuyan a analizar o al menos visibilizar el problema. Generalmente el rol de la investigación se limitó a un análisis de tipo semiológico-hermenéutico de la producción artística, y se regocijó en su papel de legitimador de individualidades al interior del campo cultural, considerando que esa es la forma adecuada de articular la producción de conocimiento en el ámbito de las artes con la sociedad. De este modo, la investigación se limitó a reforzar los sentidos más cristalizados en nuestra cultura, como por ejemplo, sostener sin cuestionamientos el prestigio del ideal del teatro independiente basado en la gratuidad del trabajo artístico.

En lo que respecta al Estado, hemos mencionado que son incuestionables los beneficios simbólicos que le reporta la existencia de una oferta artística frondosa como resultado de una política de fomento que se mantiene sin modificaciones desde hace varios años. De todos modos, es necesario hacer una salvedad respecto del rol del Estado. Porque como hemos analizado en el presente *dossier*, desde la conformación de la actividad y de los gremios más antiguos, la regulación o planificación estatal fue fuertemente resistida. Generalmente, se las percibió como intentos de intromisión en los contenidos a transmitir y, en menor medida, en las pautas estéticas. Aunque es necesario destacar que estas intromisiones (en democracia) fueron inferiores a lo que el imaginario ha magnificado. De hecho, en realidad se registró lo inverso: las políticas culturales estatales se diseñaron en espejo al teatro culto comercial y al teatro independiente, lo cual demuestra la hegemonía y/o tutelaje cultural que ejercen los sectores que detentan la centralidad del campo cultural sobre el resto de la sociedad.

Ante este contexto singular, las cuestiones laborales de los artistas nunca formaron parte de la agenda del Estado, excepto en momentos puntuales en los que el gobierno

no sólo se interesó por esta problemática, sino que incluso tomó la iniciativa interpelando al propio colectivo artístico. Esto concretamente sucedió durante el primer peronismo y en los gobiernos kirchneristas. En estos dos períodos fue el propio Ejecutivo el que instó a los artistas a considerarse trabajadores y a unirse como tales a su proyecto político. Durante el primer peronismo, esta apelación se centró en diferenciar claramente entre artista profesional y aficionado, y en reforzar la sindicalización de los primeros, instando a la formación o consolidación de sindicatos del sector. Y aunque el peronismo buscó capitalizar la repercusión que podía suscitar la adhesión de grandes figuras, no construyó esta estrategia sobre la base de beneficios individuales (o cuando menos no lo hizo exclusivamente así), sino mediante reivindicaciones para todos los artistas, que muchas veces constituían reclamos de larguísima data. Como hemos visto, esta interpelación fue fuertemente resistida, por sectores expresados en la dirigencia de la AAA del momento. En este sentido, en la mayor parte del siglo las afiliaciones políticas de dicha dirigencia resultaron retardatarias respecto de la construcción identitaria de los artistas como trabajadores.

En el caso más reciente, tanto la estrategia del kirchnerismo como la de los artistas, consistió en defender los derechos de propiedad intelectual para aquellos actores que se desempeñan en los grandes medios, lo cual se refleja en la exitosa creación de la SAGAI. Si bien esto, así como la Ley del Actor, constituyó un gran avance, no deja de reforzar la idea de que los únicos artistas trabajadores son los que se desempeñan en relación de dependencia. En este sentido, los gremios y ciertas figuras se han acercado al gobierno kirchnerista y éste ha respondido, pero sin transgredir los márgenes identitarios que proponían los propios artistas, por lo que el amplio sector que se desempeña en proyectos autogestionados no fue alcanzado por estas mejoras.

A pesar de los avances registrados en otros ámbitos y de la frecuente interpelación a una polémica acerca de los sentidos colectivos más arraigados en nuestra cultura (aquello que se denominó *batalla cultural*), el gobierno kirchnerista no apostó por un acercamiento a la actividad artística lo suficientemente profunda –y crítica– como para percibir las ideas cristalizadas que se hallaban en juego, y proponer una alternativa, como sí lo hizo (o intentó hacerlo) en otros sectores de la sociedad.

Por su parte, el empresariado fue y es, en definitiva, el sector que a la hora de negociar contratos más se benefició de la confusión identitaria de los artistas y de la existencia de una mayoría de artistas desocupados o subocupados. El empresariado también tuvo siempre una visión muy contraria a la intervención del Estado y sólo recurrió al mismo cuando necesitó beneficios puntuales, ocupando posiciones opositoras casi de manera simultánea. Quizá el ejemplo más flagrante sea la solicitada publicada por la Asociación Argentina de Empresarios Teatrales el 23 de noviembre de 2015 (24 horas después del *ballotage* en las elecciones presidenciales) declarando la inviabilidad de la Ley del Actor, sancionada un mes antes.

Por último, consideramos que es necesario analizar y desnaturalizar algunas ideas profundamente cristalizadas en nuestro campo cultural, con el fin de que la condición de artista o militante de la cultura no implique necesariamente la gratuidad o precariedad del trabajo. En este sentido, es fundamental la intervención de todos los agentes implicados, fundamentalmente el Estado, los gremios y los investigadores.

La tarea que tenemos por delante es, entonces, enorme y sin lugar a dudas, apasionante.