

**El trabajo en el circuito alternativo de las artes escénicas: precariedad, informalidad y visibilización.**

Cararo Funes, Luciana (UMET) [lucararofunes@gmail.com](mailto:lucararofunes@gmail.com)

Guntren, Gastón (UMET) [gaston.guntren@gmail.com](mailto:gaston.guntren@gmail.com)

Kurz, Carolina (UMET - CITRA) [carolina.kurz@bue.edu.ar](mailto:carolina.kurz@bue.edu.ar)

Potenza, Matías (UMET) [matiaspotenza@gmail.com](mailto:matiaspotenza@gmail.com)

**Introducción:**

En la presente ponencia abordaremos los impactos generados por la pandemia sobre el circuito alternativo de las artes escénicas. Describiremos las acciones desarrolladas desde el Estado para paliar la crisis durante los primeros meses del **Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO)**. Se analizarán los procesos de organización colectiva, recolección de datos, sondeos y reclamos al Estado por parte de diferentes agrupaciones de trabajadorxs, junto con los procesos de identificación y auto-percepción como trabajadorxs de quienes forman parte del sector, y junto con la proliferación de los nuevos formatos en relación a la virtualidad durante el contexto del ASPO, con el fin de evaluar su aporte como herramienta en relación al trabajo. Finalmente buscaremos identificar los desafíos que debió enfrentar el sector en el proceso de la vuelta a la presencialidad y los retos y perspectivas actuales.

En términos metodológicos, apoyamos la ponencia en una combinación de fuentes primarias y secundarias, centralmente el análisis de fuentes documentales y estadísticas y entrevistas en profundidad. Realizamos entrevistas a cuatro actores claves del sector de las artes escénicas: Carlos Rottemberg, empresario teatral de gran trayectoria y actual director de la Asociación Argentina de Empresarios Teatrales (AADET); Ricardo Talento, director y fundador del Circuito Cultural Barracas; Paula Broner, actriz, docente de clown y de narración oral, miembro de Profesores Independientes de Teatro (PIT) y Gustavo Uano, director del Instituto Nacional del Teatro (INT). Expondremos sus posiciones y perspectivas respecto de las dimensiones ya presentadas.

La ponencia se estructura de la siguiente manera: en primer lugar daremos un panorama general vinculado al lugar que ocupa la cultura dentro de la economía de nuestro país y a la composición del trabajo. Definiremos el sector de las artes escénicas y el circuito alternativo y a lxs trabajadorxs que intervienen en el sector. En segundo lugar, analizaremos las características del trabajo en el sector y el impacto de la pandemia sobre lxs trabajadorxs,

algunos nuevos hábitos de consumo y nuevas dinámicas de trabajo. En tercer lugar, describiremos algunos problemas de la noción de trabajo en el sector teatral alternativo vinculadas con el empleo informal, la inestabilidad e incertidumbre laboral. A continuación analizaremos el rol del Estado Nacional para poder mitigar los daños causados por la crisis de la pandemia. Para finalizar, nos detendremos en la situación actual del sector y los desafíos en la vuelta a la presencialidad.

### **El impacto de la pandemia en el trabajo en el circuito alternativo de las artes escénicas: precariedad, informalidad y visibilización.**

La cultura ocupa un lugar de relevancia dentro de la economía de nuestro país. Aún con la contracción que produjo la pandemia, el sector cultural generó casi 271 mil puestos de trabajo lo que representó el 1,7% del total del empleo privado generado por la economía argentina, ubicándose por encima de sectores con muchísimo potencial como la energía (0,8%) y la minería (0,6%) (Sinca, 2021). En relación al trabajo, **la composición del empleo formal e informal en el sector cultural** en general posee **una distribución similar a la del empleo privado de la economía argentina**, entre 40% y 50% de puestos de trabajo registrados, mientras que del resto se desprende cerca de un cuarto de trabajos no registrados y poco menos de un tercio no asalariados. En cuanto al trabajo asalariado no registrado, los sectores que muestran **una precarización laboral mayor** al promedio cultural (23%) son: Contenido Digital (65%) y Artes Escénicas (43%), (Sinca, 2021)

Las artes escénicas se diferencian del cine, la televisión y la radio porque exigen la *presencia aurática*, es decir, la reunión de cuerpo presente de artistas, técnicos y espectadores. Por otro lado, requiere del encuentro con una otredad, y además una división del trabajo que no puede ser asumida solamente por el mismo sujeto (Dubatti, 2012). En ese sentido, involucra el trabajo grupal y la articulación entre diferentes oficios y profesiones: actorxs, directorxs, autorxs, empresarixs de compañía o de las salas, técnicxs (iluminadorxs, sonidistas), roles creativos como diseño de escenografía y vestuario, producción, gestión, compañías de prensa, sistemas de ventas u otros artistas (como músicxs o bailarinxs). Además de público, docentes, instituciones de formación, sindicatos, sociedades de gestión de derechos intelectuales y/o conexos, etc. En función de su dependencia respecto de la presencialidad en el contexto de crisis derivada de la pandemia, se produjo una mayor caída en términos productivos que en otras actividades<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Actividades como el cine (sector Audiovisual), los shows en vivo (Música) y el teatro (Artes escénicas), y actividades relacionadas con el sector Patrimonio registraron en promedio, una caída del

## Sector escénico alternativo<sup>2</sup>

Podemos definir al circuito alternativo teatral por la cantidad de localidades de sus salas (máximo 300, según el Instituto Nacional del Teatro) y también por su carácter autogestivo y su intención de oponerse tanto al teatro comercial, como de liberarse de cualquier tipo de condicionamiento por parte del Estado.

En particular, el sector alternativo se inserta con rasgos característicos propios posicionándose a nivel país como uno de los sectores que más aportan en cantidad de producciones, cantidad de giras y actividad docente<sup>3</sup>. Dentro de este sector, la forma de organización laboral más elegida es mediante proyectos que son llevados adelante por Sociedades Accidentales de Trabajo (erróneamente llamadas “cooperativas” porque en realidad no están reguladas por la Ley de Cooperativas<sup>4</sup> que rige para las cooperativas de trabajo tradicionales). Estas SAT son efímeras, se constituyen por espectáculo, y están conformadas por actores, actrices y directorxs que generalmente no obtienen ingresos por su desempeño (Mauro, 2022). Como describe Mauro, quienes conforman las SAT deben **alquilar salas teatrales** que se consideran ajenas al afán de lucro: las mismas cuentan con subsidios, y la exención impositiva decretada en 1958; de esta manera, **las actividades económicas allí realizadas (artísticas y no artísticas) no están reguladas**. Además, en la medida en que se profesionaliza el trabajo en este circuito, lxs miembrxs de la SAT se ven obligadxs a contratar servicios artísticos o intermediarios (como escenógrafxs, vestuaristas, técnicxs, agentes de prensa, ticketera) que generalmente sí cobran por su trabajo. Es decir, **hay una gran heterogeneidad de condiciones y “contratos” laborales en función de las**

---

empleo del 25%, mientras que las actividades culturales no estrictamente presenciales mostraron un descenso promedio del 9% (Sinca, 2021)

<sup>2</sup> A lo largo de esta ponencia se referirá con este término a las iniciativas escénicas que se enmarcan dentro del llamado circuito teatral “alternativo” diferenciándose del “empresarial” o “comercial” y del “oficial” conformado desde hace décadas y caracterizado por su aforo reducido, propuestas artísticas “no comerciales” y ausencia de grandes patrocinadores o sponsors, lo que los vuelve especialmente vulnerables a la coyuntura económica (Guadarrama et.al., 2021). Este circuito ha ido cambiando de nombre, desde teatro independiente en sus orígenes, pasando por “off”, “under”.

Muchas veces estos nombres han coexistido, definiendo sentidos cercanos pero diferentes y evidenciando la complejidad y heterogeneidad que atraviesa esta cuestión, que si bien excede los fines de esta ponencia, resulta importante para contextualizar y comprender el objeto de estudio que estamos proponiendo ( ver, por ejemplo, Del Marmol y Diaz, 2020, Mauro, 2018, Dubatti, 2012)

<sup>3</sup> Según el censo de la Asociación de Profesionales de la Dirección Escénica Argentina (APDEA), durante el 2020 hubo 833 obras teatrales censadas, que informaron que fueron suspendidas 421 funciones, 351 estrenos y 61 giras; y que se afectó a una totalidad de 5637 artistas en el país. De estas obras, 406 de las funciones suspendidas, 338 de los estrenos suspendidos censados y 53 de las giras canceladas fueron del circuito independiente.

<sup>4</sup> Ley N° 20.337 del 25/5/73

**diferentes ocupaciones y roles que se cumplen.** En relación a esta diversidad, es importante aclarar que muchxs de lxs trabajadorxs del circuito teatral alternativo, por ser trabajadorxs eventuales o informales, quedan por **fuera de los registros e indicadores tanto privados como oficiales.**

Quienes confluyen en los distintos espacios de organización suelen tener modos muy diversos de vincularse con la actividad artística, desde personas que obtienen su sustento principal de otra tarea, o incluso de otra profesión, hasta quienes se dedican a tiempo completo a esta actividad trabajando también en circuitos comerciales u oficiales, o en otros sectores, como el sector audiovisual. En esta misma línea, subyace dentro del circuito alternativo una idea de **artistas-gestores, en relación al doble rol desde su labor artística y su experiencia de autogestión.** En un cruce de información entre encuestas de organizaciones vinculadas al sector y relevamientos de colectivos de artistas, se evidencia que la **docencia** es la tarea que otorga la porción más significativa de ingresos para lxs artistas, es decir que tiene gran **relevancia en la estabilidad laboral** de quienes se dedican por completo a la actividad artística.

Teniendo en cuenta esto, entrevistamos a Paula Broner, docente y miembro de la agrupación de **Profesores Independientes de Teatro (PIT)**, la cual surgió durante el aislamiento, cuando docentes de teatro de Ciudad de Buenos Aires se comenzaron a comunicar para visibilizar la situación crítica en la que se encontraban. Ella nos relataba que el grupo “Arrancó por Whatsapp, un poco en la desesperación de todos y todas que íbamos viendo totalmente coartada nuestra posibilidad de laburo, porque siempre el teatro es presencial (...) no podíamos visualizar cómo íbamos a generar una fuente de trabajo”. (Entrevista realizada a Paula Broner, julio, 2022).

Siguiendo la lógica del teatro alternativo en relación a la intención de diferenciarse de los circuitos oficial y comercial, podemos identificar que el **teatro comunitario** muestra varias particularidades: en primer lugar tiene un carácter aficionado o amateur, se realiza como parte de actividades comunitarias y culturales vinculadas con **el sentido de pertenencia al grupo y al territorio barrial** (por este motivo, los espacios donde se realizan estas actividades no siempre son salas teatrales). Estas actividades están asociadas al compromiso de participar en un proyecto colectivo. Además, es importante aclarar que buena parte de su financiamiento es llevado adelante por la organización. En relación a esto, Ricardo Talento, director y fundador del Circuito Cultural Barracas en 1996, explica que el espacio “sobrevivió” a la pandemia a nivel económico por el aporte mensual que llevan a cabo aproximadamente 500 vecinxs (desde antes de la pandemia).

A su vez, Carlos Rottemberg, **actualmente titular de AADET** en su sexto mandato, menciona cómo vivió esos primeros momentos el circuito comercial o empresarial del teatro. Describe la incertidumbre a nivel mundial y la necesidad de compartir y pensar las decisiones en conjunto con otras comunidades de teatro y música. “La actividad tuvo una caída que no se recuerda desde siempre. (...) Yo estuve todos los días desde Argentina, relacionado con Londres, Nueva York, Madrid y México. (...) todos fuimos acorde a lo sanitario”. (Entrevista realizada a Carlos Rottemberg, junio, 2022). Además, el dueño de 8 salas teatrales en Ciudad de Buenos Aires y Mar del Plata, agrega que la decisión fue “cerramos porque queremos seguir abiertos”. Finalmente, también pudimos obtener una de las primeras impresiones, recogidas de Gustavo Uano, **director de INT** desde el 2020, que nos contaba que “con el advenimiento de la pandemia, mayor crisis post dictadura atravesada por el sector, iniciamos con paciencia oriental un camino que tuvo enormes complicaciones” (Entrevista realizada a Gustavo Uano, agosto, 2022)

### **Nuevos Formatos**

En el teatro también se vivió una **intensificación de los nuevos formatos** durante el contexto del ASPO: las salas ofrecieron membresías, se ofertaron diferentes contenidos en la web como entrevistas con lxs artistas, cenas clases virtuales. Particularmente en el circuito alternativo, se implementó una *gorra virtual* y optativa del público, y se apeló a la solidaridad y militancia a favor de lxs artistas (Mauro, 2022). Si bien en un principio impactaron la cantidad de visualizaciones, e incluso recaudaciones (que muchas veces fueron donadas), luego las propuestas **en su mayoría dejaron de ser tan convocantes** y fracasaron en su intento de imponerse como nuevo formato posible para la actividad teatral. De todas maneras, siguiendo a Wortman (2022) es importante poder analizar, más allá del boom de las propuestas virtuales por el contexto del aislamiento, **cómo se viene extendiendo la mediatización tecnológica en el sector de las artes escénicas, y cuáles son las modificaciones que genera en consumos y prácticas de lxs trabajadores del sector:** el auge del uso de plataformas virtuales desafía, por ejemplo, a nuevas formas de producir, de presentarse frente al público, a crear nuevas audiencias, además de la necesidad de incorporar nuevos saberes tecnológicos e incluso de re- pensar los ingresos de los artistas.

Gustavo Uano, titular del INT, confirma este planteo en relación a los cambios en hábitos de prácticas y consumo cultural. Hubo un gran desarrollo de nuevos formatos vinculados con la tecnología en paralelo al transcurso de la pandemia, que tuvieron su momento álgido en un

principio, pero luego **fuieron abandonados en la práctica**, o al menos volvieron a los niveles que mantenían en momentos pre-pandémicos.

En las entrevistas Carlos Rottemberg y Ricardo Talento, ambas personalidades de gran trayectoria y experiencia en el teatro, mantienen un lineamiento similar con Uano, y encuentran explicación haciendo énfasis en el “carácter artesanal” del teatro y lo complejo de la mediatización. Rottemberg entiende estas nuevas modalidades como un intento de salvataje desesperado, y explica que el error está en la génesis de su propuesta: dice que el teatro es una experiencia únicamente posible en la presencialidad. Ciertamente, el rito teatral se configura únicamente cuando existe la persona actuante y quien asiste como espectador<sup>5</sup>. De igual manera se expresa Ricardo Talento, al mencionar que el teatro necesita del encuentro entre personas, por ende su único escenario posible es dentro de los márgenes de la presencialidad.

En relación a los **nuevos hábitos en el consumo** post-pandemia, Carlos Rottemberg analiza con asombro que actualmente el público **prefiere ir al teatro más temprano**, y que no se están programando funciones de traspasado. Por su parte, Gustavo Uano describe que han recobrado valor dinámicas pertenecientes a la esfera de la presencialidad como “la intervención del espacio público, el aumento de la actividad escénica a cielo abierto y de las prácticas colectivas en muchos eventos, festivales, ciclos y programaciones”. Sus palabras demuestran que el público post-pandemia no solo volvió a habitar espacios vinculados al teatro, sino que se observa una gran proyección en otras actividades pertenecientes a las artes escénicas, es decir, se asiste a una expansión de la actividad, en la medida en que se fue recuperando la posibilidad de encuentros presenciales. Para finalizar estos primeros posicionamientos en torno al impacto de la pandemia, resaltamos que tanto Talento como Rottemberg evalúan que el teatro, luego de atravesar el período crítico de la pandemia, consiguió volver a encontrarse con salas llenas. Es relevante también la observación que ambos realizan sobre los hábitos de consumo vinculados al cine y los consumos de películas por streaming que ya estaban instalados antes de la pandemia y terminaron de consolidarse a partir de la falta de presencialidad. En ese sentido, comparando este formato con el teatro, ambos evidencian en las salas de cine una recuperación mucho más difícil.

### **Problemáticas del trabajo en el sector teatral alternativo**

---

<sup>5</sup> Jerzy Grotowski, director teatral del S.XX expuso en su libro “Hacia un teatro pobre” la idea de que el teatro puede existir sin luces, sin sonidos, sin vestuarios, incluso sin textos. Pero para ser teatro requiere de actuantes y público, es un requisito sine qua non de este.

El impacto causado por la pandemia en el sector escénico puso en relieve problemáticas desatendidas, que dan cuenta del delicado estado en el que se encuentran lxs trabajadorxs de la cultura. Las actividades culturales se destacan tanto por el peso del empleo informal, como por una gran participación del trabajo no registrado. Uno de los rasgos centrales de la problemática del trabajo en estas actividades, tiene que ver con la condición de inestabilidad e incertidumbre laboral ligada a una lógica organizativa descentralizada basada en proyectos. Puede decirse, según la **Encuesta Nacional de Cultura del Sistema de Información Cultural de la Argentina (SInCA)**, que buena parte del impacto de la pandemia en el mercado de trabajo cultural tuvo que ver con la pérdida de este tipo de ocupaciones. Lxs agentes culturales más vulnerables en la emergencia sanitaria fueron entonces, aquellos que **trabajan de manera informal, sin ingresos estables, y cuya actividad en el ámbito cultural representa más de la mitad de sus ingresos mensuales.**

De la bibliografía relevada sobre el circuito alternativo del sector del teatro, lxs autores coinciden en que el contexto singular de la pandemia del COVID-19 contribuyó a visibilizar aspectos ya presentes en el campo artístico, **como la estacionalidad, la aleatoriedad de la demanda, la polivalencia, la informalidad, la feminización, la precariedad laboral, el pluriempleo y la relación de dependencia encubierta** (Mauro, 2022), y **la desprotección** en que se encuentra sumida la actividad cultural autogestiva (Palacios, 2020), la naturalizada “normalidad de precarización, informalidad y vulnerabilidad, que nos marca como sector desde siempre” (APDEA, 2020). De esta manera, la pandemia puso de manifiesto la importancia de reconocer a la labor artística como trabajo, pero también la dificultad de articular la categoría de trabajo en los espacios alternativos culturales (Mauro, 2022).

El circuito alternativo del teatro en sus orígenes está asociado al carácter autogestivo y autónomo, al privilegio de una búsqueda artística antes que económica, y la carencia de fines lucrativos. Mauro analiza cómo **“la independencia ideológica y estética se entrelaza con una particular versión de cooperativismo** que considera a la gratuidad como parte intrínseca del trabajo artístico” (Mauro, 2018, p. 39). En ese sentido, es interesante cómo ella describe la complejidad en el proceso de construcción de la identidad de lxs artistas escénicos/as como trabajadorxs en función de estos ideales del teatro independiente.

La condición de precariedad del trabajo (Bulloni, 2020) en el sector quedó exhibida con total crudeza en el contexto de crisis por la pandemia Covid-19 (discontinuidad, pluriempleo, dificultad para acceder y sostener aportes en el sistema de salud) (Bulloni, et.al., 2021). Sin dudas, esto coincide con la percepción de un gran número de teatristas cuyos procesos de organización en este tiempo se han enfocado, no sólo en desplegar acciones ligadas a la

búsqueda autónoma de estrategias de subsistencia sino, en gran medida, al pedido de reconocimiento y apoyo por parte del Estado (Del Mármol y Diaz, 2022).

Desde el Instituto Nacional del Teatro (INT), Gustavo Uano explica que a través de las diferentes líneas de ayuda, pudieron alcanzar a lxs **trabajadorxs** del campo teatral, **salas, grupos, espectáculos y eventos**. Al mismo tiempo, reconoce que “no ha quedado consolidado **un sistema de incorporación al empleo formal**”. Aunque no es área de competencia del INT, considera la importancia de emprender este proceso y detecta que se trata de “un proceso muy complejo que necesita mucho debate, trabajo y activación por parte de las personas que integran los propios colectivos escénicos”.

Paula Broner, desde su perspectiva docente, enfatiza la importancia de que se pueda **reconocer o validar oficialmente el trabajo de lxs docentes del teatro y de todxs lxs trabajadores de la cultura**. En este caso, entendemos que esa validación que le reclaman al Estado está asociada a que puedan cobrar por ese trabajo y también que se reconozca la particularidad de la actividad que realizan. Por ejemplo, cuenta que cuando se consiguió que saliera por Proteatro la línea de proyectos especiales que permitía presentar proyectos para clases, “fue un súper logro para nosotres, porque era poder aplicar a algo”. En el mismo sentido, cuenta que ella figura como actriz y docente de teatro en el monotributo, y que se enteró por un contador-actor que como actriz estaba exenta de pagar ingresos brutos, pero explica que esa información no circula como debería entre toda la sociedad.

La condición de inestabilidad e incertidumbre laboral **ligada a una lógica organizativa basada en proyectos**, constituye un rasgo central en la problemática del trabajo en las actividades artísticas y culturales. Carlos Rottemberg, define las características particulares de la actividad teatral y en particular del trabajo del actor/actriz. Explica las diferencias en los valores de los salarios mínimos<sup>6</sup>, que son mucho más altos que los habituales por tratarse de trabajos esporádicos. Dice en la entrevista realizada, que “es un trabajo temporario, es un trabajo en conjunto, es un trabajo mucho más colegiado. Muchas veces son cooperativas (...)” y agrega “Todo el circuito independiente técnicamente hoy está en negro, no tienen nada que los cubra.” (entrevista realizada a Carlos Rottemberg, junio, 2022)

### **Relación teatro independiente - Estado**

“La relación entre lxs teatristas independientes y las entidades estatales se ve atravesada por **distintas representaciones que lxs sujetos construyen sobre su actividad comprendida**

<sup>6</sup> En el teatro comercial los actores tienen un salario que está reglado según el Convenio Colectivo de la Asociación Argentina de Actores (AAA).

**como trabajo y la carencia de políticas culturales que se adecúen a la realidad laboral de este sector”** (Del Mármol, M. y Díaz, J, 2021, p149) lo cual genera complejos vínculos de tensión, demanda y participación. En ese sentido, tanto Guadarrama R et. Al, (2021) como Mauro (2022), coinciden en la importancia de que los organismos del Estado contemplen la precariedad laboral de lxs trabajadorxs del circuito alternativo de las artes escénicas. En relación a las entrevistas realizadas, Gustavo Uano, director del INT, explica que sin duda la falta de formalidad en la que están inmersxs lxs trabajadorxs, “es una de las problemáticas centrales con las que se encuentra el Estado para poder responder a las necesidades del sector y además afecta el desarrollo y profesionalismo del mismo”.

En cuanto al *profesionalismo*, resultan interesantes los aportes de Ricardo Talento cuando describe el funcionamiento del teatro comunitario, y en particular del Circuito Cultural Barracas que él dirige. “Hablando de la profesionalización, lo que quiero dejar claro es que, no es que vamos a profesionalizar a los vecinos (...) Necesitas **un equipo profesional** que sepa de la tarea”. Así, en el caso del teatro comunitario, se puede diferenciar entre lxs vecinxs actores y lxs profesionales formados que sostienen el grupo. “El vecino que viene a participar del grupo de teatro comunitario tiene su trabajo, su profesión, y lo viene a hacer de forma amateur. O sea nosotros los denominamos vecinos-actores, la mayoría viene sin una preparación técnica”. En el caso del Circuito Cultural de Barracas, el grupo de 200 vecinxs está coordinado por 8 personas (nombradas por él como “grupo profesionalizado” o “profesional que sepa de la tarea”), que cumplen roles docentes, artísticos, de mantenimiento del espacio, administrativos y que perciben un sueldo fijo acordado previamente.

El tema de la **profesionalización también está asociado a la formación**, a la capacitación que lxs trabajadores deben tener para poder desenvolverse en su actividad. En relación a esto, tanto Talento como Broner que están vinculados con talleres “independientes” de formación, acuerdan en que no es necesario tener una acreditación institucional “oficial” que avale la formación como artista. Por un lado, Talento hace énfasis en el valor de la transmisión intergeneracional del teatro comunitario además explica que dadas las particularidades del oficio (el hacer) del actor, no necesariamente deben transmitirse en una institución oficial previamente a poder ejercer el oficio.

Por su parte, Broner, docente formada en talleres de teatro con diferentes profesores reconocidos dentro del ámbito teatral, **diferencia la formación independiente -elegida por cada estudiante con mayor libertad- de la oficial -avalada académica e institucionalmente-**, y que por formar parte del sistema educativo, permite a lxs estudiantes acceder a becas o visas para formarse. En ese sentido, reconoce que “la gran batalla como

más utópica que no logramos avanzar es, poder mantener lo independiente por todo lo positivo que tiene lo independiente, pero poder de algún modo estar reconocidos”.

En el marco de los reclamos que surgieron durante la pandemia por lxs trabajadores para ser reconocidos socialmente, resulta interesante detenerse en **la apuesta por no perder esta independencia**, valorada como una característica positiva importante de lo independiente. También Rottemberg, desde su posición como empresario teatral, observa que la idea de independencia les habilita a lxs artistas la posibilidad de elegir lxs proyectos en los que van a trabajar, ya sean tanto en el sector alternativo como en el empresarial. Esto genera una preferencia por lo independiente (o modalidad freelance) de algunxs trabajadorxs del teatro. En la entrevista realizada expone el caso de lxs actores/actrices a través de una anécdota: “el Puma Goity en una asamblea gritó, *“¿qué relación de dependencia? Si yo justamente me dediqué a ser actor para no tener patronos”*”. Podemos identificar con las investigaciones de Del Mármol y Díaz (2021) cómo opera **la valoración positiva de la autonomía estética y organizativa de lo independiente en las identificaciones de lxs teatristas**.

Teniendo en cuenta las **lógicas de producción eventuales, registradas y no registradas** del sector escénico alternativo, en su gran mayoría lxs integrantes de los elencos no llegan a cobrar por su trabajo, ni tampoco registran su actividad, además con la idea de artistas-gestorxs cumplen múltiples tareas y roles, dificultando la tarea de cálculo (muchas veces lxs actores son a su vez directorxs, gestorxs culturales, maquilladorxs, escenógrafxs y/o técnicxs).

En relación al vínculo laboral entre las organizaciones - el elenco - y las salas, muchas veces predominan acuerdos de palabra, por ejemplo, sobre el porcentaje de ganancia para cada quién<sup>7</sup>, o se determinan contratos de sala que no son formales donde el Estado tiene una capacidad muy débil de controlar y tomar conocimiento, lo cual juega a favor de esta lógica propia de "lo alternativo", que pondera cierta libertad frente a cualquier marco regulatorio (que acarrea inestabilidad laboral, falta de protección social, etc.)

Como ya se viene describiendo, la crisis que generó la pandemia por el COVID 19, dejó entrever la complejidad de la relación entre el aparato estatal y los espacios alternativos-independientes vinculados al teatro. Por un lado, los espacios independientes buscan no depender del Estado, en términos de no ver afectado el contenido de los proyectos que desarrollen y los modos en que organizan su actividad (siguiendo las entrevistas realizadas por Del Mármol y Díaz (2021), hay quienes sostienen que “lo institucional no le

---

<sup>7</sup> Generalmente el acuerdo es según el sistema 70/30, o sea 70% para la SAT y 30% para la sala, a lo cual puede sumarse un seguro de sala.

hace bien al teatro” ya que las instituciones oficiales “condicionan” y “limitan” la producción artística). Por otro lado, el Estado no encontró aún la manera de poder alcanzar con políticas públicas de asistencia y apoyo a un número importante de personas que forman parte de este colectivo por las condiciones informales de su trabajo.

En cuanto a las particularidades de la actividad de los actores y actrices, Rottemberg defiende la necesidad de una ley que regule el trabajo del actor/actriz, y explica que el actor/actriz debería estar bajo relación de dependencia en el teatro “porque es el factótum”. En ese sentido, detalla los problemas que encuentra en la actual **Ley del Actor**<sup>8</sup> para poder regular la actividad de lxs actores y actrices. “No es cierto que hay una ley del actor, es una ley del actor para ocho empresas de la calle Corrientes, visibles, que la tenemos. Pero ¿cuántos actores trabajan en esas ocho empresas?” Describe que hoy en día solamente los actores del teatro empresarial son contratados: en el circuito oficial son autónomos (deben facturar) y en el circuito independiente están en negro. Destaca la importancia de que la ley incorpore a todxs “para que el teatro independiente esté cubierto. Y porque no puede ser que una actriz o un actor, que laboró en su vida desde los 20 años en teatro independiente y tiene 70, esté totalmente desamparado”. Volviendo al contexto de la pandemia, Rottemberg recuerda que en marzo del 2020, cuando recién se empezaba a conocer qué era lo que estaba pasando, decidió avisarles a todxs sus empleadxs, el staff fijo del teatro (técnicos, boletero, mantenimiento, acomodadores, contador, limpieza, secretarias, contaduría), que “la empresa tenía espaldas” para cubrir sus fuentes laborales. En ese sentido, diferencia esa certeza y seguridad de la desprotección en la que quedaron quienes trabajan de manera independiente ante la suspensión de la actividad.

Es interesante pensar cómo durante la pandemia, al tiempo que se visibilizaban socialmente los problemas de la precariedad del trabajo en el sector de las artes escénicas, se generó una reflexión interna entre lxs mismos trabajadorxs que llevó a nuevos agrupamientos que llevaron adelante diferentes reclamos especialmente entre lxs trabajadorxs independientes, que quedaron más desprotegidos. En este sentido, a partir de su relato sobre la experiencia con PIT, Broner hace una lectura de la pandemia como una oportunidad de ampliar el intercambio (por ejemplo cotejando información sobre valores), **organizar colectivamente**, lograr grupalidades, en una lógica más colaborativa, que se opone a la habitual lógica de la “huertita propia” del trabajador independiente. En este mismo sentido, Talento también

---

<sup>8</sup> Ley 27203/15 del Régimen Laboral y Previsional del Actor/Intérprete promulgada en 2015

valoriza el sentimiento de pertenencia y comunidad de los grupos comunitarios, a diferencia de la lógica de competencia interna, ya sea entre artistas o con otros grupos.

Estos agrupamientos de trabajadores<sup>9</sup> que se nuclearon en gestos solidarios y para reclamar por su propia supervivencia, sistematizaron información sobre sus miembros (en la mayoría de los casos realizaron censos, sondeos y encuestas para conocer quiénes eran sus integrantes), para así poder contar con información concreta y bases de datos útiles, en pos de impulsar acciones y reclamos, como también difundir la situación crítica del sector (a la comunidad en general, no sólo la comunidad artística). Sin embargo, fluctuaron en su intensidad a lo largo del contexto COVID-19 y pronto centralizaron su atención en la mayor o menor ayuda recibida por el Estado (y su reclamo pertinente). Muchos de estos agrupamientos se vieron potenciados a través de sus reuniones y debates gracias a la conectividad, grupos de WhatsApp, reuniones virtuales y videoconferencias, posibilitando romper con las estrictas medidas de aislamientos, y a la misma vez, generando una llegada a más personas y territorios (y mayor involucramiento en la toma de decisiones en pos de consensuar propuestas e ideas para el agrupamiento y sector escénico).

En ese sentido, se puede destacar el modo en que el **uso de tecnologías en el sector ha favorecido** a diferentes actores de este ecosistema que, frente a la imposibilidad de reunirse de manera presencial, encontraron en recursos digitales (como encuentros por videollamadas) un aspecto positivo. Es el testimonio de Talento nuevamente un fiel reflejo de lo mencionado, ya que el grupo comunitario de Barracas pudo sostener tanto reuniones internas de organización y trabajo como reuniones mensuales junto a la Red Nacional de Teatro Comunitario, que reúne más de 50 grupos de distintas partes del país (reuniones que se siguen sosteniendo aún hoy y posibilitaron emprender nuevos proyectos). Otro punto a favor de la avanzada del uso de tecnologías tiene que ver con la difusión de actividades y presentaciones a través de redes sociales, dejando atrás otras costumbres: "Ya no van más ni los diarios, ni los volantes, es Facebook, Internet, Instagram..." dice Talento, aunque a su vez no desestima la vigencia del "boca en boca".

Paula Broner también describe la importancia que le dieron al uso de tecnologías en PIT, incluso explica que una de las primeras actividades que hicieron fue armar una comisión

---

<sup>9</sup> Algunas agrupaciones a nivel nacional y regional son: Profesionales de la Dirección Escénica Argentina (APDEA) que realizaron el Censo de obras teatrales en emergencia. Asociación de Productores Ejecutivos de las Artes Escénicas (APPEAE). Agentes de Prensa del Arte y de la Cultura, se concretó a 20 días de iniciado el ASPO con el objetivo de lograr un estatuto que profesionalice la actividad y estipule un tarifario. Asociación de Escenógrafos e Iluminadores (ADEA). Movimiento Federal de Danza. Asamblea Federal del Tango. Profesores Independientes de Teatro de CABA (PIT). Red Multicultural de La Plata. Profesorxs de Artes Escénicas Autogestivxs de La Plata (PAEA) la Asamblea de Teatristas Platenses.

llamada “Herramientas” y que **realizaron capacitaciones** para trabajar a distancia, por ejemplo, capacitación sobre iluminación, aplicaciones de videollamada, dinámicas de clases a distancia. En su relato también vemos como artistas de diferentes campos generaron espacios de apoyo y contención; las redes mediatizadas y fomentadas por la tecnología, se hicieron cuerpo para sobrellevar la evidente crisis y situaciones de gravedad. A su vez, en relación a PIT, deja entrever cómo este tejido solidario se traslada también a considerar la situación económica y anímica de las personas que participaron como estudiantes de los talleres de teatro durante el ASPO. En este sentido, destaca por un lado la posibilidad de becas que abrieron en sus alumnaos, y por otro **la importancia que adquirieron durante la pandemia estos espacios de clases** para la “salud emocional” o “salud mental” de esos momentos críticos que se vivieron.

Resulta interesante preguntarse qué queda en la post pandemia de estos agrupamientos, e intercambios en torno a las características de la actividad en el sector teatral. ¿Cambió algo en el modo de percibirse de lxs trabajadorxs? ¿Qué quedó de estos agrupamientos y de la valoración del trabajo colaborativo? ¿Qué quedó de los diálogos que se iniciaron con el Estado? Lxs entrevistadxs tienen posiciones diversas: Broner defiende la posibilidad de sostener una continuidad en este agrupamiento “lo que nos reúne sigue siendo este deseo de hacer ver en un rubro en el que se suele trabajar muy solo, entonces, tener con quienes cotejar.” Rottemberg no ve cambios posibles en este sentido enfatizando en la elección de lxs trabajadores de defender esa independencia y en las características particulares de la actividad teatral. Por último, Uano enfatiza en la necesidad de que la comunidad teatral se organice para poder sostener estos diálogos con el Estado: “el INT intenta ser un catalizador que articule y lidere esos diálogos, pero no puede asumir el rol de garante”.

### **Políticas de acción del Estado Nacional: concursos, convocatorias y subsidios**

Desde el Estado Nacional se llevaron adelante una batería de políticas públicas para acompañar al sector cultural: concursos, becas, convocatorias y ayudas económicas a espacios culturales, a artistas en situación de emergencia. Sin embargo, dadas las modalidades de trabajo eventual e informal, no fue posible alcanzar a todxs los trabajadorxs con estas iniciativas, quedando muchxs de ellxs, desprotegidxs. Dentro del sector del teatro, fue más fácil para el Estado poder acompañar a lxs trabajadorxs del circuito empresarial - comercial y del estatal: al tener mayor registro de la cadena productiva de trabajadorxs que participan, lxs trabajadores pudieron ingresar por ejemplo a la **Asistencia de Emergencia al Trabajo y la Producción (ATP)** por un lado y sostener sus salarios por el otro. En el

circuito alternativo, fue más complejo poder alcanzar a lxs trabajadorxs con las iniciativas estatales por no tener información sobre ellxs.

En esta línea, se desprende que diversos sistemas de información presenten dificultades metodológicas para poder medir y cuantificar en detalle el desarrollo de la actividad, y por lo tanto, describir la complejidad del sector. Sin embargo, una importante acción estatal fue lanzar la Encuesta Nacional de Cultura (SInCA) con una inmediatez tal que logre acercarse al objetivo de contar con información completa, rigurosa y certera sobre los diversos sectores de la cultura en Argentina, sus problemáticas principales y cómo, ante la coyuntura actual de aislamiento preventivo obligatorio, se encuentran afectados en términos económicos y sociales. A modo de resumen, esta encuesta, en su primer corte, logró determinar que el 73% de las personas encuestadas trabaja únicamente de manera independiente y entre ellas, nueve de cada diez no tienen ingresos estables; a su vez, detectó que uno de los perfiles más perjudicados es el de las personas que trabajan de manera independiente, sin ingresos estables, y cuya actividad en el ámbito cultural representa más de la mitad de sus ingresos mensuales (32% de los casos) junto con que el 60% de las personas encuestadas realizó aportes jubilatorios durante los últimos tres meses, el 49% tiene cobertura de salud por obra social y el 28% se atiende en hospitales públicos.

Siguiendo el análisis de Mauro (2022) sobre la rigurosidad de los datos de esta Encuesta, entendemos que no puede considerarse exhaustiva porque si bien logró recepcionar y analizar más de 13.000 casos, es indiferenciada (es decir, no se caracterizan las diferentes disciplinas, actividades y regiones) y además **al ser voluntaria y regirse por la autopercepción de lxs trabajadorxs** de la cultura, reproduce los problemas de base del teatro alternativo: la dificultad para autoperibirse como trabajadorxs. En este sentido, Del Mármol, M y Díaz, J (2022) señalan que la pandemia contribuyó a **intensificar el proceso de identificación generalizada como trabajadorxs y que el mismo se da a través de reconocerse como trabajadorxs precarizadx.**

Gustavo Uano explica que desde el INT con el equipo de conducción tuvieron que reordenar el organismo frente a la situación de emergencia “tuvimos que adaptar la mayoría de nuestras políticas y acciones para un escenario de respuesta inmediata, desde repartir bolsones de alimentos en todo el país hasta dimensionar un ecosistema no formal y tratar de abarcarlo con ayudas de manera integral” Como parte de esas políticas inmediatas y equitativas, destaca el PLAN PODESTÁ, un programa de preservación y emergencia, diseñado para sostener la capacidad instalada de las artes escénicas e impulsado por el INT en conjunto con el Ministerio de de Cultura de la Nación. Uano describe que en el 2020, se invirtió un monto

excepcional que superó los \$380 millones de pesos y en el 2021, más de \$500 millones, en similar dirección, pero ya en clave productiva.

En continuación al análisis de las respuestas del Estado, Del Mármol, M y Diaz, J (2022) y Mauro, K (2022) analizan que las mismas tuvieron un alcance limitado: por un lado, porque no contemplaron en un principio a quienes trabajan de manera informal o no recibieron subsidios con espectáculos durante los últimos años; por otro lado, porque se trató de eventos de emergencia cuyos apoyos fueron otorgados de manera única y excepcional y en muchos casos eran incompatibles con la recepción de otros mecanismos de ayuda o con el desempeño de otras actividades laborales. Por último, destacan la importancia de **que el Estado tenga información** sobre quiénes son lxs trabajadorxs y cuáles son sus condiciones laborales, para poder hacer frente a situaciones de emergencia, pero también en la normalidad.

Cuando se les preguntó sobre el rol del Estado durante la pandemia, Ricardo Talento, desde el teatro comunitario destacó la ayuda del INT argumentando que “ayudó mucho porque estaba en sintonía con lo que estaba pasando”. Por su parte, Rottemberg, como representante del teatro empresarial, explicó que los paliativos que vinieron del Estado Nacional sirvieron para afrontar la crisis desde el sector empresarial, nombra desde el ATP, hasta el REPRO (Programa de Recuperación Productiva), y también los créditos blandos que se entregaron a fines del 2020 a través del Ministerio de Cultura de la Nación. Además, más allá de la eventualidad de la pandemia, Rottemberg recuerda que la **actividad teatral se encuentra exceptuada impositivamente**, tanto para las empresas, lxs artistas, escenógrafxs, directores, etc. Por lo tanto plantea que: “una actividad que no paga impuestos (...) mal podrías pedirle algo al Estado.”

Sin embargo, como venimos exponiendo, hubo muchxs trabajadorxs que quedaron durante meses sumamente desprotegidxs, quedando por fuera de las distintas medidas y ayudas económicas que se fueron articulando desde el Estado. En este sentido, Paula Broner, explicó que el trabajo de lxs profesorxs independientes “era como inexistente” para los registros y reconocimientos del Estado. En el censo que realizó la agrupación PIT durante el 2020 participaron 547 docentes de los que el 65,7% informaron que su situación económica había empeorado, y casi un 60% tenían ingresos menores a 20 mil pesos en mayo 2020. El 50% había sido alcanzado por ayudas nacionales. En su mayoría, también trabajan como actores y actrices del circuito alternativo. El hecho de que se hayan agrupado como profesores de teatro

independiente y no como artistas, es una muestra interesante de que generalmente no reciben una remuneración del trabajo artístico.

Ricardo Talento también destaca los obstáculos que el teatro comunitario debe enfrentar por ejemplo, en su caso comenta: “no hemos todavía logrado, que en las planillas del Instituto, del Proteatro, se considere al teatro comunitario con su especificidad”. En relación al vínculo del teatro comunitario con el Estado, destaca que esta manera de hacer teatro es autogestiva, por lo que considera que el aporte del Estado no debe ser mayor al 40% del total que produce el grupo para “no caer en la dependencia”.

En relación a las reuniones de las agrupaciones con los organismos estatales, retomamos el testimonio de Uano, que describe el desempeño de INT como el de una gestión “de puertas abiertas” generando lazos con distintas agrupaciones<sup>10</sup> del sector.

### **Recuperación relativa del sector, desafíos en la vuelta a la presencialidad.**

#### **Retos y perspectivas actuales**

“Consideramos que evidentemente lo peor ya pasó, sin embargo, hay muchas dificultades y déficits que han quedado en evidencia y deberemos atender. Por un lado, estamos teniendo que afrontar situaciones preexistentes, y por otro lado bienvenidos problemas de crecimiento” dice Gustavo Uano, lo cual consideramos válido tanto desde una mirada desde adentro del Estado, como desde afuera. Quizás esta sea una afirmación que sintetice **desde dónde se parte y cuáles son los retos y desafíos actuales** sobre el panorama post-pandemia para el sector de las artes escénicas (o en palabras de Rottemberg, un panorama “posvacunación”, evocando -quizás- que ahora se convive con un nuevo orden, con una pandemia a cuestas).

A la misma vez, en las entrevistas se identifica el alto grado de organización grupal que tiene el sector, lo cual hace mayor el desafío de sobrellevar este impacto post pandémico por el interés en abrazar la diversidad que coexiste internamente: diversidad de situaciones socio-económicas, de trayectorias profesionales, de territorios, de oportunidades, etc.. Por ejemplo, Paula Broner lo expresa bien claro: “La mayor complejidad a transitar es en los grupos... cómo transitamos y amasamos la diferencia”. Como ya se dijo anteriormente, se trata de grupalidades que toman fuerza de manera solidaria para subsistir la parálisis del

---

<sup>10</sup> En la entrevista, Uano hace referencia a las reuniones con ARGENTORES, AAA (Asociación Argentina de Actores y Actrices), Frente de Danza, APDEA (Asociación Profesionales de la Dirección Escénica de Argentina), ADEA (Asoc. de Diseñadores Escénicos), APPEAE (Asoc de productores ejecutivos), ATINA (Asoc de teatristas para la niñez y la adolescencia), PIT (Profesores de Teatro Independientes), distintos colectivos de Artistas callejeros, UNIMA (Unión de marionetistas argentina), ARTEI, entre otros.

sector y el alto índice de trabajo informal, ya sea con propuestas, debates y/o reclamos al Estado.

En este tema, es interesante que Broner manifieste cierto sentimiento utópico generalizado que hubo en plena pandemia sobre estas grupalidades que tomaron fuerza pero que rápidamente se debilitaron con el regreso a la presencialidad: “¿hay más red? Sí, hay más red. [...] Se dieron un montón de situaciones de necesidades como más extremas de compañeros, compañeras, en donde hubo una reacción y un apoyo”, y continúa “Fuimos tratando de buscar todo el tiempo mantener, decir *“pero esto nos une”*, *“pero en esto no hay discusión”*, que está bueno. [...] y hace alusión a que la cuarentena se empezó a abrir y quienes tuvieron la oportunidad de motorizar proyectos individuales de empleo pudieron recuperarse más que otrxs y los tiempos disponibles para reunirse y encontrarse en la grupalidad cambiaron. A su vez, menciona que las diferencias ideológicas se profundizan también al momento de darle formalidad a las grupalidades que se formaron y/o se afianzaron durante la pandemia, al momento de, por ejemplo, querer constituirse como asociación civil: “había necesidad de generar un estatuto, un reglamento, y uno entra a discutir mucha minucias y por menores que ponen sobre la mesa, cuestiones ideológicas, más de fondo.”

Broner habla particularmente desde su lugar como profesora de teatro independiente y explica también, que si bien el terreno del alumnado es enorme, igualmente lo es la cantidad de profesores, “entonces hay un deseo y después hay una realidad que es que cada uno vuelve a decir *“bueno pero yo necesito tener esta base de alumnos para subsistir”*. De esta manera, la realidad socioeconómica en el contexto de crisis y las escasas oportunidades de mejora, hacen comprensible que a la grupalidad le quite fuerza.

En paralelo, **respecto a la situación actual en el regreso a la presencialidad**, lxs entrevistadxs coinciden en que el sector de las artes escénicas asiste a un movimiento de recuperación, principalmente por la habilitación de regreso del público con aforo completo. En palabras de Uano, desde un punto de vista gubernamental, “La recuperación es muy auspiciosa [...] asistimos a un esperado boom de la actividad en cantidad de producciones y de espectadores después de tantas postergaciones”. Sin embargo, respecto al teatro de circuito alternativo, dice “Hace falta una campaña federal de difusión de la oferta de Teatro Independiente Argentino” en relación a una realidad actual dificultosa, y “hay una pérdida de rentabilidad en la exhibición” (Uano) que impone tickets a muy bajo costo (lo cual también es retomado por Ricardo Talento en cuanto al valor de las entradas para los espectáculos del C.C. Barracas).

Luego, Uano también menciona la recuperación desde el punto de vista de circulación de propuestas, ya que las giras sufrieron la parálisis del sector, y ahora los viajes se retoman con normalidad. Sobre este punto, agrega: “Debemos retomar la política de circulación de los elencos, sobre todo la internacionalización de nuestro teatro, mejorando la condición exportable de nuestras artes escénicas”, donde también cabe mencionar los altos costos de logística de viajes en las giras.

El contexto inflacionario es un contrapunto en este sentido de auspiciosa recuperación. Dice Uano “El contexto de la inflación presiona en el aumento de los alquileres, servicios y tarifas. [...] La falta de mejora en la infraestructura existente es otra gran dificultad que llevará años de gestión”.

### **Conclusiones**

A través de las entrevistas, todxs lxs participantes identifican de manera general que hay una nueva sensibilidad a no menospreciar, a darle la entidad y la comprensión que se merece, porque la pandemia ha repercutido (y lo sigue haciendo) tanto en la psiquis individual, en la vida profesional, en la organización del trabajo, y por ende, en el sector de las artes escénicas, tanto desde el lugar de producción como desde el lugar de consumo (audiencia). Como expresa Ricardo Talento en la entrevista realizada, “*Una pandemia es como una guerra, es algo terrible y te enferma a todo nivel*”.

A la luz del análisis realizado, el circuito alternativo de las artes escénicas viene especializándose y profesionalizándose, manifestando su diversidad, complejidad y desigualdad, que se materializa en relaciones de poder, brechas salariales, y legislaciones laborales o la falta de ellas. En esta línea de desarrollo, el impacto de la pandemia del COVID-19 ha tomado distintas direcciones, donde más allá de la crisis generalizada para el sector (con la cual ha sido más que evidente su desprotección) es posible identificar también aprendizajes positivos.

Lo más importante: se han generado agrupamientos en clave solidaria y en clave laboral, para contener la situación de crisis entre colegas y para dar lugar a un necesario debate amplio sobre el autorreconocimiento como trabajadorxs y profesionales, aunque tal como se plasma en la bibliografía relevada y las encuestas realizadas, ese reconocimiento es en tanto trabajadores precarizadxs. Se unieron artistas, docentes, técnicxs, productorxs, etc. en pos de relevar quiénes conforman esas grupalidades, en qué cantidad, con qué particularidades y conflictos, para poder unirse en acciones y reclamos (subsidios, seguridad social, etc.), pero sobre todo para visibilizar la situación de precariedad laboral tanto internamente al sector de

las artes escénicas (para incentivar la unión de mayor cantidad de colegas) como hacia la sociedad en general. Estos agrupamientos se posibilitaron gracias a la conectividad facilitando una amplia participación y difusión, acortando distancias y haciendo frente al ASPO. Los nuevos formatos vinculados a la tecnología fueron positivos en este sentido (incluso generando nuevos hábitos -por ejemplo reuniones virtuales- que aún hoy persisten), aunque en relación a las producciones escénicas si bien fueron útiles también fueron rápidamente desestimadas, dada la particular necesidad de *presencialidad* que tiene el teatro. Así, se ha manifestado la importancia de contar con bases de datos certeras, relevadas por las propias agrupaciones o en el mejor de los casos, por el Estado (por ejemplo, la Encuesta del SinCA), aunque las mismas cuenten con grandes dificultades metodológicas de la mano del alto grado de empleo informal y no registrado que tiene el sector, y el escaso autorreconocimiento como trabajadores ya mencionado. En consecuencia, las respuestas del Estado no fueron suficientes ni equitativas para el sector, específicamente en el circuito alternativo, por el gran desconocimiento en detalle sobre la conformación del mismo. Resulta clave la necesidad de inmediatez en respuestas del Estado ante situaciones de crisis como esta, pero también, se ha hecho hincapié en la posibilidad de contar con celeridad similar en contextos de “normalidad”.

Para concluir, destacamos la necesidad de pensar sobre las modalidades de trabajo del sector del teatro alternativo y sus problemáticas históricamente instaladas junto con las nuevas necesidades planteadas por las agrupaciones. Es necesario que esa discusión se de en una articulación entre el Estado y toda la comunidad teatral, en pos de construir un vínculo virtuoso que diseñe en conjunto las mejoras requeridas, destacando la necesidad de llevar adelante relevamientos y políticas de registro laboral. La visibilización de la precariedad y la informalidad del trabajo en el circuito alternativo de las artes escénicas debe ser considerada como una problemática más allá de la coyuntura de la pandemia en la que todos los actores que intervienen en el sector deben ponerse a trabajar.

### Referencias bibliográficas

Asociación Profesionales de la Dirección Escénica Argentina (APDEA) (2020). *Censo. Obras teatrales en emergencia*, Fecha de cierre: 19/10.  
<<http://apdea.com.ar/web/censo-obras-en-emergencia-2020/>>

Bulloni, M., Del Bono, A., Vocos, F., Cabrera, N. y Borroni, C. (2021). *Impacto de la pandemia de la Covid-19 en el sector audiovisual y del espectáculo en vivo en las Américas. Un estudio en ocho países*. Union To Union, Uni Global Union y FIA-LA. Disponible en:

[https://fia-actors.com/fileadmin/user\\_upload/News/Documents/2021/January/Informe\\_Final\\_ES\\_-\\_v5\\_corrections.pdf](https://fia-actors.com/fileadmin/user_upload/News/Documents/2021/January/Informe_Final_ES_-_v5_corrections.pdf)

Bulloni, M. N. (2020) “La precariedad del trabajo en la producción audiovisual en tiempos de la pandemia en Argentina. Nuevos y viejos desafíos sindicales” En Biavaschi, M. y Droppa, A. *Repensando a terceirização na America Latina*. Editorial Clacso, 2020

Díaz, J., & del Mármol, M. (2021). Sobre “lo independiente” y “lo estatal” en las artes escénicas platenses (2011-2021). *Demanda, tensión y participación*. *Tenso Diagonal*, (11), 149 - 178. Disponible en:

<https://www.tensodiagonal.org/index.php/tensodiagonal/article/view/309>

Del Mármol, Mariana; Díaz, Juliana (2022). Trabajo artístico y pandemia: estrategias de acción colectiva de actores y actrices de teatro en La Plata durante 2020 y 2021. *Trabajo y Sociedad*, Número 38. Disponible en:

<https://www.unse.edu.ar/trabajosociedad/38%20DOSSIER%20ARTE%203%20DEL%20ARMOL%20Accion%20colectiva%20de%20actores%20y%20actrices%20de%20teatro%20e%20La%20Plata.pdf>

Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales*. Buenos Aires, Argentina: Atuel

Guadarrama Olivera, R. et al. (2021). “El malestar de la cultura en tiempos de pandemia”. Disponible en: <https://pasolibre.grecu.mx/el-malestar-de-la-cultura-en-tiempos-de-pandemia/>

Mauro, K. (2018) “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*; Ciudad Autónoma de Buenos Aires; p. 114 – 143

Mauro, K. (2022). Trabajo y Artes del Espectáculo en la Ciudad de Buenos Aires.

*Precariedades y contradicciones que reveló la pandemia*. *Trabajo y Sociedad*, Número 38.

Disponible en

<<https://www.unse.edu.ar/trabajosociedad/38%20DOSSIER%20ARTE%204%20MAURO%20Trabajo%20y%20Artes%20del%20Espectaculo%20en%20CABA.pdf>>

Sistema de Información Cultural de la Argentina (sinca) (2020a). *Encuesta Nacional de Cultura. primer corte*. Disponible en <http://back.sinca.gob.ar/download.aspx?id=2947>

Sistema de Información Cultural de la Argentina (SINCA) (2020b). *Impacto del covid 19 en las industrias culturales*. Disponible en <http://back.sinca.gob.ar/download.aspx?id=3050>

Sistema de Información Cultural de la Argentina (SINCA) (2021) *Informe Coyuntura Cultural N° 38. Coyuntura cultural empleo privado cultural y generación del ingreso cultural*. Resultados 2020. Disponible en

<https://www.sinca.gob.ar/VerDocumento.aspx?IdCategoria=1>

Sistema de Información Cultural de la Argentina (SINCA) (2021). *Informe Coyuntura Cultural N° 36. Coyuntura cultural el valor económico de la cultura vab 2020*. Disponible en: <https://www.sinca.gob.ar/VerDocumento.aspx?IdCategoria=1>

Wortman, A. (2022) O como la pandemia generó una nueva dimensión: las artes escénicas ahora atravesadas por la cámara. En *Industrias culturales, territorios y convergencia digital / Nicolás Sticotti ; Julio Villarino*. - 1a ed. - Caseros : RGC.