



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY



UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGÍA
Tesis de Maestría en Sociología

**Cooperativas de trabajadores artísticos en Uruguay
Valorarte y la anomalía del trabajo escénico organizado**

Autora: Lic. Itzel Ibargoyen Bidart

Tutora: Dra. Mariela Quiñones

Montevideo, 2025

Dedicatoria

A la memoria de Saúl, quien me mostró las luchas contra el trabajo.

Para Hiram, presente de utopía.

Agradecimientos

El pensamiento y la escritura son hechos colectivos, esta investigación es un diálogo con otras y otros, desconocidos algunos, amigues entrañables otros, a quienes agradezco las innumerables conversaciones, confrontaciones y búsqueda colectiva de sentido. A Guadalupe Mora, Rubén Ortiz, Sofía Lans, Marielys Burgos, Humberto Fernández, Magdiel Sánchez, Erandi Fajardo, Luis Serrano, Awilda Rodríguez, Susana Fernández, Carlos Castañares, Mateo Etchegoyhen, León Miche, María Julia Carvalho, Leticia Terán, Lisa Buhl, Álvaro Pemper (con su Perla Negra), Nazareno Sbrancia, y a Camila y Tone Hergatacorzian por lo compartido. A Sarah Minter y Francesca Gargallo, en recuerdo por su vital valentía. Este trabajo es también resultado de la amorosa compañía, comentarios, sugerencias y la desafiante (y hermosa) reflexión de Alejandro Guevara, compañero del arte, la vida y el trabajo.

A Gerardo Sarachu y Emiliano Sosa por su apoyo, a Florencia Dansilio por sus rigurosos comentarios, y a Susana Mallo por su generosidad permanente. A Luisina Castelli, Susana Dominzain, y Deborah Duarte por enseñarme el camino con cariño. A los compañeros del grupo de investigación Papiit-UNAM en México por el espacio de pensamiento, especialmente a Lucio Oliver y Francesca Savoia. A Sofía Etcheverry y Alicia Dogliotti, por abrir las puertas. A Marta Flores, Cecilia Blezio y Eugenia Bové porque, sin saberlo, me ayudaron a no perder el estímulo, y a Ana Clara Vera por las magias del final. A Lil Bidart, mi mamá, por su preciosa presencia. A mi hermano Dirceu Millán, por lo que me enseña. A Claudia Bidart y Daniel Buquet, mi familia, por cuidarme siempre. A María Trabal, Maru Villanueva, Manuela Clavelli, Lucía Costa, María Zanocchi, y Mariana Alegre, amigas cotidianas. A mis vecinos que me prestaron sus casas en tiempos de pandemia y maternidad. A Las Polentas por permitirme revolver el pensamiento y el corazón con ellas; y a Contrapanóptico por mostrarme aquello que podía ser posible. A las personas entrevistadas por darse el espacio para contarme sus experiencias y reflexiones sobre el difícil y apasionante dilema del arte, el trabajo y la vida en común.

Esta tesis fue posible gracias al programa de Iniciación a la Investigación de la Comisión Sectorial de Investigación Científica, Udelar (2017) y a la Beca Carlos Quijano para estudios de posgrado del Ministerio de Educación y Cultura (2017).

Resumen

En Uruguay la cooperativa de trabajo artístico Valorarte, nacida en el marco de la Ley del Artista promovida por la SUA y la ADDU en el contexto del gobierno progresista del Frente Amplio, surge como una alternativa que busca solucionar la demanda histórica de los artistas escénicos de formalizar el trabajo artístico incorporando lógicas del trabajo asalariado a la creación escénica. Esta iniciativa nace a contracorriente de la negación histórica de la dimensión productiva del trabajo artístico y de las tendencias neoliberales de inclusión de las prácticas artísticas al mercado. A partir de esta experiencia esta tesis indaga la relación entre las artes escénicas y el trabajo organizado con el objetivo de explorar en las implicaciones sociopolíticas que tiene para la lucha escénica la regulación laboral a través de cooperativas de trabajo artístico. Para ello se parte de dos supuestos, uno, que el trabajo artístico goza de cierta autonomía respecto al capital, así como su equiparación con cualquier otra producción; y dos, que la política pública es reflejo de ciertas racionalidades de gobierno, las cuales no son experiencias neutras, sino que articulan relaciones de poder. Siguiendo estas premisas se lleva adelante una estrategia metodológica cualitativa de carácter exploratorio que indaga en las perspectivas y experiencias de quienes integran Valorarte. Esto permite dar cuenta de las diferentes nociones sobre el trabajo artístico en la cercanía o distancia con el trabajo asalariado, cuáles son sus ideas de lucha o conflicto en el marco de la mediación estatal progresista y que discursos de crítica al trabajo capitalista emergen. Entre los hallazgos se destaca la ambigüedad con respecto al estatus otorgado al trabajo artístico y la confluencia de sentidos contrapuestos frente a la condición de ser trabajador. A la vez, los discursos remiten a la cooperativa en su función instrumental de herramienta de gestión del sindicato que otorga derechos, pero provoca procesos contradictorios en la participación política, las relaciones con el progresismo y las posibilidades de organización del trabajo en su potencial de crítica al trabajo capitalista.

Palabras claves: trabajo artístico, lucha, organización colectiva

Abstract

In Uruguay, the cooperative of art workers *Valorarte* emerges as an alternative aimed at addressing the longstanding demand of performing artists to formalize artistic work by incorporating elements of salaried labor into stage creation. It was founded within the creation of the Artist Law, which was promoted by the Uruguayan Society of Actors (SUA) and the Association of Uruguayan Stage Designers (ADDU) during the progressive Frente Amplio government. This initiative arises in opposition to the historical denial of the productive dimension of artistic labor and to neoliberal trends that seek to integrate artistic practices into the market. Based on *Valorarte's* experience, this thesis explores the relationship between the performing arts and organized labor, with the aim of investigating the sociopolitical implications of labor regulation through artistic worker cooperatives for the broader struggle within the performing arts field. The analysis begins from two assumptions: first, that artistic labor enjoys a certain degree of autonomy from capital and cannot be equated with other forms of production; and second, that public policy reflects specific governmental rationalities, which are not neutral experiences but instead articulate power relations.

Following these premises, a qualitative and exploratory methodological approach is employed, focusing on the perspectives and experiences of members of *Valorarte*. This makes it possible to account for the different notions of artistic work in its proximity or distance to salaried work, the conceptions of struggle or conflict amid progressive state mediation, and what discourses of critique of capitalist labor emerge.

Among the findings, the ambiguity regarding the status attributed to artistic labor and the coexistence of contradictory meanings concerning the condition of being a worker stands out. Simultaneously, the discourses highlight the cooperative's instrumental role as a union management tool that enables the granting of rights, while also generating contradictory dynamics in terms of political participation, its relationship with progressive politics, and the organization of labor. These contradictions reflect both the cooperative's integration into existing institutional frameworks and its potential to critique capitalist labor arrangements.

Keywords: artistic work, struggle, collective organization

Tabla de Contenido

Página de aprobación.....	II
Dedicatoria.....	III
Agradecimientos.....	IV
Resumen	V
Abstract.....	VI
Tabla de Contenido.....	1
Introducción.....	3
I.- De las preguntas a los objetivos de investigación	15
Capítulo 1: ¿Proletarios o artistas? Sentidos contrapuestos entre el arte y el trabajo	16
1.1.- Las transformaciones contemporáneas del trabajo artístico	16
1.2.- Aproximaciones desde el marxismo crítico a la definición ampliada de trabajo artístico.....	20
1.3.-Más allá de la clase. Desafíos para la organización colectiva de los artistas escénicos	27
Capítulo 2.- Gobierno progresista y luchas sociales en Uruguay.....	32
2.1.- Cuando pasan a gobernar los compañeros.....	32
2.2.- Lógica estatal progresista: entre la confrontación y la institucionalización	35
2.3.- Nuevos modelos cooperativos para la regulación del trabajo escénico.....	37
2.4.- Valorarte como herramienta sindical.....	40
Capítulo 3.- Propuesta metodológica	46
3.1.- Trabajo de campo	50
Capítulo 4.- Resultados y primeras líneas de análisis en torno al trabajo escénico organizando	55
4.1- Las artes escénicas entre el salario y el goce.....	55
4.1.1- Un trabajo como cualquier otro	62
4.1.2- Por amor al arte.....	70

4.2.- La lucha artística.....	76
4.2.1 El debate sobre si Valorarte es una cooperativa.....	76
4.2.2- La participación política	82
4.2.3- Ser de izquierda.....	85
4.3- Cuestionamientos al trabajo capitalista	88
5.-Reflexiones finales	92
5.1.- Sobre los hallazgos y sus límites	94
Referencias bibliográficas	100
Anexos.....	107
1.-Tabla de personas entrevistadas totales	107
2.- Pauta general de entrevista, guía inicial	107
3.- Registro del proceso	109

Introducción

I

En las últimas tres décadas la producción artista y cultural se ha transformado profundamente, conmocionando estéticas, modos de producción, organización y luchas de quienes se dedican al quehacer escénico. El impacto de las políticas neoliberales en diversos ámbitos de la vida es indudable al mercantilizar cada vez más espacios de lo social y las prácticas artistas no son una excepción. Importantes instituciones como el Banco Mundial, la Unión Europea o la UNESCO vienen promoviendo desde la década del setenta la idea de que la cultura es un *recurso* o una industria, igualándola con cualquier otra mercancía, atribuyéndole relevancia para el desarrollo y como vía para atenuar la desigualdad económica, volviéndose en sí misma “buena” y perdiendo su carácter complejo y en permanente disputa (Yúdice, 2002). La tensión histórica, heredada de la modernidad, que confronta a las artes escénicas (o las prácticas artísticas en general) en tanto belleza, goce e *ilusión* con el trabajo productivo fundante de la organización capitalista, se va desplazando a favor de la lógica de mercado e introduce la figura del emprendedor cultural como modelo laboral ideal (Rowan, 2010).

En América Latina la idea de que la cultura y la economía son ámbitos posibles y deseables de conciliar forman parte del discurso público y académico de los gobiernos progresistas. Estos gobiernos pretendidamente distantes de la retórica neoliberal incorporaron sin cuestionamientos las nociones de trabajo creativo e industrias culturales con una ausencia de análisis críticos respecto a sus supuestos e implicancias para la producción cultural y en particular para sus trabajadores (Quiña, 2018). En la misma dirección en Uruguay, con la llegada del gobierno progresista del Frente Amplio en el año 2005, se da lugar a estos lineamientos internacionales estimulando políticas públicas de fortalecimiento de las Industrias Culturales que reproducen procesos de reestructuración productiva en el ámbito cultural enfatizando el derecho al consumo cultural y la producción cultural por sobre concepciones y prácticas culturales que destacan su dimensión política, afectiva, estética y comunitaria (Rowan, 2016).

Paradójicamente la economización de las prácticas artísticas bajo el paradigma de las industrias culturales no trajo condiciones de producción más justas y equitativas para los artistas, y acarreó procesos de monopolización de la producción cultural y privatización de ideas comunes a favor de las grandes industrias (Raunig, 2008). Los esfuerzos y mejoras en

materia de regulación y protección laboral promovidos por el Frente Amplio marcaron un profundo cambio con respecto a las políticas laborales aplicadas durante la década de 1990 al reinstalar la negociación tripartita, el reconocimiento de derechos sindicales y el estímulo de la formalización de trabajadores (Senatore y Carracedo, 2014). Pese a esto, es frecuente en la vida laboral de los artistas la ausencia de seguridad social, escaso reconocimiento del rol, falta de contratos por escrito, sin claridad sobre límites o características de la tarea, trabajar por proyecto, marcada división sexual del trabajo y diversas formas de precarización; así como políticas públicas deficientes que no logran abarcar ni la especificidad del quehacer escénico ni sus transformaciones (Sánchez, Romero y Reyes, 2019, Feregrino, 2011, Pinochet, 2019).

En nuestro país, es extensa la experiencia de lucha de los artistas escénicos que, en su dinamismo y cambio, tiene raíces históricas profundas con el pensamiento de izquierda vinculadas al rol contestatario o de oposición del sistema capitalista que compartieron en especial en las décadas de los 60 y 70 en el contexto de la dictadura militar. El movimiento de teatro independiente es una expresión destacada de este vínculo, que concibe al teatro como una herramienta que excede la contemplación estética, para ser una práctica política, que introduce un carácter emancipador y crítico (Dansilio, 2014). Conjugando creación y militancia social en 1941 nace la Sociedad Uruguaya de Actores (SUA), en 1947 se funda la Federación de Teatros Independientes (FUTI) y en el año 2000 surge la Asociación de Danza del Uruguay (ADDU).¹ Más recientemente en el año 2009 se crea Valorarte, cooperativa de trabajo artístico promovida por la SUA y la ADDU, a partir de la promulgación en el año 2008 de la Ley del Artista y Oficios Conexos impulsada por el gobierno del Frente Amplio como una política pública regulatoria que habilita la inclusión del trabajo artístico al sistema formal de seguridad social a través de cooperativas de trabajo artístico.

La creación de Valorarte es la solución encontrada a la demanda histórica de los artistas escénicos sindicalizados de ser considerados trabajadores ante el estado y que se logró concretar en el contexto del gobierno del Frente Amplio. Sin embargo, la equiparación del trabajo artístico al trabajo asalariado no es lineal y aparecen tensiones con la política pública que utiliza el modelo cooperativo como instrumento de formalización laboral. Por más que conviven perspectivas comunes entre sindicalismo y cooperativismo para transformar la

¹ La histórica organización sindical en el ámbito artístico a nivel regional aparece a principios del siglo XX, como la Asociación Argentina de Actores que se funda en el año 1919 y en Chile el sindicato de actores en 1967. En Uruguay aparece en 1933 la Confederación de Trabajadores Intelectuales del Uruguay en la órbita del Partido Comunista y la Asociación Uruguaya de Músicos (AUDEM) se funda en el año 1938.

sociedad capitalista, lo hacen en dimensiones diferentes: el cooperativismo como opción de trabajo asociado no asalariado y el sindicalismo en el ámbito del trabajo asalariado (Lucena, Hernández, Herrera, 2005). Asimismo, en la tradición del teatro independiente en nuestro país, la creación escénica se estructura sobre principios cooperativos y el rol del artista escénico está ligada a la tarea militante, voluntaria, concepciones que lo distancian del trabajador asalariado y del movimiento obrero (Menéndez-Carrión, 2015, Mauro, 2018). De este modo, trabajo asalariado y quehacer escénico expresarían diferentes *sujetos colectivos de lucha* con relaciones, tensiones y concepciones distintas sobre el trabajo, el rol del estado y la función social del arte, reactualizando, en otros términos, el largo debate sobre la posible autonomía del arte de las dinámicas de mercado.

A su vez, la promulgación de la Ley del Artista y Oficios Conexos que busca formalizar el trabajo artístico, es parte de la paradoja de la consolidación del Frente Amplio como gobierno y su relación con los movimientos sociales. Por un lado, hay un corrimiento al centro en la aceptación de las lógicas económicas capitalistas, por ejemplo, al incentivar a las industrias culturales, y por otro, se generan marcos institucionales aparentemente contrarios de la tendencia neoliberal, en este caso a través de algunos aspectos de la Ley del Artista que contrarrestan la figura del emprendedor cultural. La problemática que está por debajo refiere a lo que Gutiérrez (2017) entiende como una sistemática *construcción de Estado* impulsada por los gobiernos progresistas que llevó a la articulación de variados mecanismos de institucionalización del conflicto, pasificación de las luchas y renovadas formas de acumulación de capital (Castro, Santos, 2018, Modonesi 2017, Zibechi, 2010). Que dieron paso a experiencias disímiles en la capacidad de actuación del gobierno, así como se configuran nuevas formas de gobernar y contener las demandas sociales.

En estas encrucijadas se abren preguntas ¿Cuáles son las posibles implicancias sociopolíticas de la regulación laboral a través de cooperativas de trabajo para la lucha de los artistas escénicos sindicalizados? ¿qué perspectivas críticas al trabajo capitalista están presentes en los artistas escénicos sindicalizados en dialogo con las tradiciones de izquierda? ¿qué particularidades y actualizaciones aporta el trabajo artístico a la lucha sindical? A partir de estas interrogantes, esta tesis explora la relación entre las artes escénicas y el trabajo organizado en este momento del capitalismo que ha incorporado el trabajo artístico al proceso global de producción. En particular se interesa por las percepciones sobre el trabajo en los artistas escénicos que integran la cooperativa Valorarte y como estas percepciones se acercan, se distancian o cuestionan las formas tradicionales de entender el trabajo asalariado

en el capitalismo. Indaga sobre los propósitos de la lucha sindical de los artistas escénicos que integran Valorarte. Y busca conocer que posibilidades y desafíos trae la política pública de regulación del trabajo artístico a través de cooperativas para la lucha escénica en la tensión entre la mediación estatal progresistas y las propuestas de transformación sociopolítica de los movimientos sociales.

Siguiendo esta ruta, me planteé trabajar en la intersección entre las artes escénicas y la política en acuerdo con la lectura de inspiración gramsciana de Menéndez-Carrión (2015) que sitúa a las prácticas artísticas en el terreno de contestación y lucha entre complejos repertorios de lógicas de poder, “en tanto que ahí se dilucidan el significado y la significación de las cosas” (p:75). Si esto es así, las artes escénicas son un lugar privilegiado para profundizar en la reflexión sobre la producción de significado y la producción de poder en tanto agente crítico y de transformación. De ahí la importancia de pensar el quehacer escénico como un fenómeno social inserto en un entramado histórico que hace a la reproducción del entramado social; volviéndose imposible separar los contextos sociopolíticos e históricos de las maneras en cómo se conciben estética y discursivamente las artes escénicas y como se organizan en la esfera del trabajo.

II

El abordaje sociológico del quehacer escénico desde la perspectiva del trabajo esta atravesado por múltiples complejidades con implicancias epistémicas y políticas. No es sencillo analizar sus particularidades cargadas de aspectos subjetivos, emocionales, colectivos, discursivos y estéticos desde el paradigma del trabajo clásico. Además, el trabajo ha cambiado en el capitalismo actual y por lo tanto su modo de aproximación. Es por ello que surge la necesidad de una ampliación de la concepción sobre el trabajo que incluya a los trabajos no asalariados (como lo son la mayoría de los trabajadores escénicos) que pueda dar cuenta de las renovadas formas de explotación y de los procesos de intelectualización, fragmentación y heterogeneización de la clase trabajadora en general (Antunes, 2000, De la Garza, 2013). Así como revisar, en el marco del debilitamiento de los gobiernos progresistas, como estos cambios repercuten en la organización sindical dando lugar a otras maneras de movilización social no centradas en la clase, que evidencian intersecciones de opresión o antagonismos relacionados con el género, la cuestión étnica, la defensa de bienes comunes, etc.

En ese sentido, por más que esta investigación se inscribe en el marco general de la sociología del trabajo, fue fundamental abrir al diálogo con otros campos de conocimiento. De ahí que mi formación como antropóloga, mi interés por el pensamiento crítico y la reflexión feminista crucen esta investigación inevitablemente, aportando un fuerte componente teórico con límites disciplinares porosos, a la vez que conforman algunos de mis presupuestos de partida. Uno de estos supuestos es el aporte de la antropología al debate sobre la etnografía como modo de producción de conocimiento y método de investigación. La labor etnográfica es una tarea sutil, que involucra las relaciones entre el discurso y la experiencia a partir del punto de vista de las personas en una continua reflexión conjunta. Siguiendo este enfoque me propuse dar cuenta de las perspectivas y experiencias de los artistas escénicos que de diversas maneras participan de las organizaciones que los nuclean (SUA y la ADDU) y que integran la cooperativa de trabajo artístico Valorarte. Con la intención de abrir algunas líneas de reflexión desde el propio intercambio con los interlocutores que den cuenta de las diferentes nociones sobre el trabajo artístico, que ha significado en sus vidas el proceso de regularización o formalización que permitió la Ley del Artista y cuáles son sus ideas de lucha o conflicto. La etnografía como proceso de interpretación tiene un doble movimiento, transformar lo exótico en familiar y generar extrañamiento de lo familiar (Da Matta, 1999). Este doble movimiento es necesario para comprender como se despliega una trama social en sus dobleces no tan visibles en la conjunción entre el significado que le dan los propios actores y la perspectiva teórica de quien investiga.

Otro de mis rumbos teóricos es la pregunta por las *luchas* de los trabajadores escénicos organizados. La noción de lucha es estructurante de buena parte del pensamiento marxista, lo que permite abrir una serie de preguntas sobre la acción, quiénes y cómo se despliega el conflicto y la confrontación. Es así que retomo la propuesta del marxismo crítico que se caracteriza por plantear el análisis de las relaciones sociales a partir de sus contradicciones, antagonismos y propuestas de transformación o emancipación; y donde la lucha es clave para entender el conflicto. Esta perspectiva crítica presente en los estudios sobre movimientos sociales en América Latina, a diferencia de las lecturas clásicas o dominantes sobre los movimientos sociales, con enfoques utilitaristas de la acción, aspectos culturales o la construcción de identidades para explicar la acción colectiva, pone al conflicto como centro de la teoría social y a la idea de emancipación como clave de análisis, llegando a romper en algunos casos con el propio concepto de movimiento social (Modonesi, 2013,

Fry, 2020). A lo largo de este trabajo, aunque mayormente uso la formula convencional de movimientos sociales, no pierdo el recorte específico que hace Modonesi (2013) desde una óptica marxista al hablar de *movimientos sociopolíticos*; y la de Gutiérrez (2017) cuando se refiere a *sujetos colectivos de lucha* en vez de movimientos sociales, aludiendo al ciclo de luchas o movilizaciones que iniciaron a comienzo del siglo XXI en nuestro continente con “capacidad colectiva de intervenir en asuntos públicos” (p:18).

Por más que la noción de lucha es un aporte innegable del marxismo, versiones más ortodoxas estudian lo social desde una óptica clasista, en donde la lucha *es* de clase, situando al conflicto únicamente en el marco de la relación capital-trabajo, lo que impide muchas veces reconocer otros antagonismos, contradicciones, opresiones o formas variadas de reproducción de la vida. El aporte de Gutiérrez (2017) es muy esclarecedor para salir del posible reduccionismo de esta lectura, ya que se aparta de la lucha de clases, saca al sujeto obrero del centro y se corre de la perspectiva estado-céntrica para abordar la lucha desde las múltiples formas en la que se expresa el antagonismo social, asumiendo una comprensión amplia de lo político y “de sus heterogéneos deseos de transformación” (p: 23). Asimismo, esta perspectiva introduce otra lectura sobre la lucha que es relevante para los propósitos de esta investigación que se interesa por una posible ampliación de la noción de trabajo en el vínculo con la creación escénica. Ya que en el giro de descentrar a la clase obrera como sujeto colectivo se visibilizan los procesos de *reproducción de la vida* por sobre la producción de capital sin por ello desconocer la disputa entre el capital y el trabajo. Abonando de este modo a una definición no productivista y normativa del trabajo útil para caracterizar al trabajo escénico.

Si bien la sociología del trabajo ha aportado al estudio de las condiciones laborales de los trabajadores escénicos, sus dificultades para la formalización y algunas de las evoluciones contemporáneas del mercado de trabajo, entre otros temas (Feregrino, 2011, Mauro, 2018, Manger, 2005). Es frecuente que en estos análisis la tensión histórica entre las prácticas artísticas y el llamado trabajo clásico —con su origen en la industria— que confronta aspectos como autenticidad, belleza, goce y autonomía versus racionalidad económica, instrumentalidad y reproductibilidad (De la Garza, 2013, Wacquant, 2005 en Infantino, 2011, Jauss, 2002). No solo funge de auto explicación a un sin número de problemáticas laborales o situaciones que viven los artistas cada vez más captados por dinámicas de precarización neoliberal. Sino que resuelve la tensión entre arte y trabajo bajo el presupuesto que subordinar la actividad artística a fines no económicos a partir de ideas como el placer

o la vocación, es algo negativo *per se*. Se considera una falencia o una incapacidad cuando los artistas no logran asumirse como trabajadores, lo que lleva a fomentar la *gratuidad crónica* del trabajo actoral (Mauro, 2015) o a no poder explicitar la *verdad económica* del precio (Bourdieu, 1997).

Por supuesto que poder visibilizar y contrarrestar las relaciones de explotación promovidas por el paradigma de las industrias culturales es un problema y un desafío actual fundamental no solo para los trabajadores escénicos, sino para los trabajadores en general. No se trata de abogar por una suerte de excepcionalidad del artista, en la que el arte y la cultura son un reducto a proteger y desde el cual resguardarse de los procesos de mercantilización, convirtiendo a los artistas en seres únicos, que, entre otras cosas, no necesitan dinero para vivir (Expósito, 2008). Ni de obviar, como alerta Lorey (2008), de cómo las ideas de autonomía y libertad modernas presentes en el arte esconden situaciones de precariedad *autoimpuestas* e *interiorizadas* que reproducen lógicas neoliberales y cancelan comportamientos resistentes.

Lo que creo valioso explorar, sin desconocer estos procesos, es la posibilidad que el quehacer escénico tiene de cuestionar al trabajo tal cual lo conocemos, su sentido social, norma y función en el capitalismo (Lazzarato, 2015, Berardi, 2012). La actividad escénica pese a estar inserta en relaciones capitalistas generalizadas, por su carácter colectivo, el tiempo no medible en su realización, así como por el tipo de relación social que genera en tanto experiencia estética y sensible compartida, no se rige por las mismas lógicas que el trabajo asalariado ni por la ley del interés económico. Sin dejar de estar en condiciones de subalternidad, la ambigüedad del quehacer escénico posibilita cierta interpelación a las lógicas capitalistas y al trabajo asalariado en tanto integración al sistema capitalista, siendo parte inherente de la reproducción social de la vida.

El abordaje que propongo dialoga con fuentes distintas, pero complementarias. Por un lado, con los aportes del marxismo obrerista italiano, que se pregunta por el rechazo al trabajo como potencia autonómica frente al capital en tanto proyecto político (Negri, Guattari, 1999, Lazzarato, 2015). Las luchas del movimiento obrero en su condición de trabajo organizado contra el capital, son *luchas por el trabajo*, que a partir de la proletarización de los artistas y el arte como mercado tiene la intención de mejorar condiciones de vida asociados al trabajo asalariado. Las *luchas contra el trabajo* del obrerismo en cambio van a expresar su rechazo a la producción y a la subjetividad obrera, cuestionando el *homo faber* buscando inventar nuevas modalidades de lucha y de relación con el tiempo y la vida (ídem, 2015).

Por otro, la reflexión feminista comunitaria aporta en esta misma dirección al preguntarse por las luchas y propuestas de transformación que al desafiar las relaciones capitalistas buscan diferentes maneras de reproducir la vida social —material y simbólica— a partir de vínculos y haceres jamás armónicos que operan coordinada y cooperativamente (Gutiérrez, Salazar, 2015). Estas formas variadas de la reproducción de la vida, que Gutiérrez y Salazar (2015) llaman *entramados comunitarios*, suelen no estar subordinados enteramente a la producción en tanto horizonte y en tanto práctica. Desde esta mirada, la reproducción de la vida que se basa en el cuidado y en relaciones que permiten satisfacer necesidades colectivas son el centro de lo social, por sobre la producción de capital que toma decisiones desde la propiedad privada despojando riqueza material y simbólica.

Si pensamos en el carácter cooperativo del teatro independiente en nuestro país, que Menéndez-Carrión (2015) describe estructurado como *modelo- ejemplar* “como un conjunto de representaciones y prácticas acreditadas al punto de la naturalización” que es también una “subjetividad y conductas políticas” vinculado a los principios del teatro independiente y su militancia político cultural entorno al significado del teatro como bien público (p: 452). Es posible reconocer en el quehacer escénico estos entramados y formas comunitarias, este rechazo al mercado y sus normas, destensando el vínculo entre trabajo artístico y supervivencia, para reconsiderarlo como medio de solidaridad social, contrario a su carácter obligatorio. Es así que lo que busco rastrear tiene que ver menos con las condiciones laborales de los artistas escénicos y más con lo tendencialmente contrario al capital que surge en el vínculo entre trabajo organizado y quehacer escénico en la imbricación entre diferentes tradiciones de organización como son la sindical, la cooperativa y el movimiento político cultural en su nexo con la mediación estatal.

En estos procesos aparece como un interlocutor clave el Estado en sus diferentes niveles y en su heterogeneidad interna, ya que la SUA y la ADDU se posicionan como actores políticos organizados que reclaman reconocimiento y redistribución de recursos. En línea con lo que vengo planteando, entiendo al Estado en una doble dimensión, como aparato burocrático y como aparato de poder, es decir, no solo como gobierno, sino como una relación social (O'Donnell en Martí, 2019). En otras palabras, un estado hegemónico al decir de Gramsci, producto de determinadas relaciones de fuerza históricas que expresan una determinada relación entre estado, sociedad y mercado en una dinámica de mutua determinación e influencia, una realidad compleja, que trasciende las miradas más acotadas del *Estado ventanilla* como agente neutro o el *Estado capturado* manipulado por un grupo

organizado (Martí, 2019). De ahí que analizar las políticas públicas como expresión concreta de una determinada relación entre el estado y la sociedad permite comprender las distintas configuraciones de la hegemonía (ídem, 2019).

La promulgación bajo el gobierno del Frente Amplio de la Ley del Estatuto del Artista, que admite la conformación de cooperativas de trabajo artístico se inscribe en estos procesos socio político más amplios de disputa, correlación de fuerzas y reconocimiento. No hay que olvidar que la creación de cooperativas desde el estado, ha sido un factor determinante para el desarrollo del cooperativismo y es una de las matrices de surgimiento de las cooperativas en nuestro país (Martí, 2019, Terra, 1986). Dicha matriz de surgimiento se conecta con la centralidad del Estado como fenómeno histórico, así como también obedece a objetivos de política pública (Martí, 2019, Lanzaro, 2004). La cuestión de la implementación, formulación, alcance y limitaciones de las políticas públicas como soluciones a problemas sociales, volcadas a grupos específicos a través de programas e intervenciones ha estado presente en el debate sociológico, en especial desde corrientes neopositivistas con énfasis en la planificación racional medida en costes, beneficios y éxitos. (Cardozo, 2020, Subirats, 1993).

La perspectiva antropológica de Shore (2010) en cambio propone pensar la naturaleza inherentemente política de la formulación de las políticas públicas para conceptualizarlas como *llaves* o *símbolo maestro*, siendo útiles para rastrear procesos mayores de cambios sociales que estructuran una sociedad. Para ello se aparta de esta idea de las políticas públicas como algo ordenado que empieza en la formulación de un texto, que se legisla y después se *baja* para ser recibido por las personas. Resaltando el carácter desordenado, complejo de la generación de políticas públicas y las disputas y contradicciones que se dan en ese proceso de formulación. Pone el foco en el *sentido* que las personas les dan a esas políticas, es decir, como son percibidas y *experimentadas* por quienes son afectadas por ellas en su vínculo con los contextos más amplios donde están inmersos.

En esta dirección, entiendo que Valorarte en su rol articulador y ejecutor de la política pública, no es una experiencia neutra, que sencillamente resuelve un problema formal, sino que es también el reflejo de ciertas racionalidades de gobierno, que articulan relaciones de poder, maneras de pensar el mundo y de cómo actuar en él (Shore, 2010). Creo sumamente importante prestar atención a las lógicas de gobierno que dejó el progresismo, en sus aciertos como también en las contradicciones que facilitaron el paso a la recomposición de las derechas en la región con preocupantes consecuencias para el presente. En este sentido son

diversos los análisis que advierten sobre los límites del progresismo en sus continuidades y rupturas con la hegemonía neoliberal con transformaciones estructurales significativas pero limitadas con un trasfondo conservador que coartó las luchas sociales (Castro, Santos, 2018). Posicionarme desde los límites del progresismo no implica negar su importancia para las luchas antineoliberales, así como señalar la profunda diferencia del progresismo con la implementación del neoliberalismo de la década de los 80 y de las derechas actuales en la región. En el pensar este espacio de actuación contradictorio del progresismo Modonesi (2017) va a utilizar el concepto gramsciano de *revolución pasiva* con el que va a caracterizar a los gobiernos progresistas latinoamericanos que promovieron con matices cambios significativos en sentido anti-neoliberal pero con un componente de despolitización subalterna. Según Zibechi (2010, 2020), las políticas sociales progresistas, van a ser fundamentales en esta despolitización, ya que aparecen como mecanismos para garantizar la estabilidad, reproductoras de lógicas estatales favoreciendo la existencia de sujetos estatales o empresariales, no sujetos *del abajo* y generando lo que el autor llama una *nueva gobernabilidad*. Desde este lente emerge una comprensión crítica sobre la política pública de regulación del trabajo escénico, sus alcances y consecuencias para la organización colectiva que aporta una comprensión más profunda de los desafíos para las luchas sociales.

III

Las motivaciones que me llevaron a realizar este trabajo son varias. Quizás la más importante sea la necesidad de problematizar mi propia experiencia en el ámbito artístico como trabajadora no asalariada y echar luz sobre muchos de los malestares y contradicciones que me atraviesan en mi condición de trabajadora artística e investigadora. A su vez, en el transcurso de diversas experiencias colectivas en las que participé se hizo evidente la preocupación común por las dificultades, cada vez mayores, que tenemos las y los trabajadores artísticos de organizarnos colectivamente y plantear acciones que nos permitan frenar un poco nuestras precariedades laborales, así como contrarrestar las lógicas del empleo cultural que va mermando la capacidad crítica de las prácticas artísticas. Las formas más tradicionales de organización no parecían convocarnos o aglutinarnos para pensar problemas comunes y la idea del artista como alguien especial, alejado de los problemas

mundanos nos seguía permeando.² Nuestras diferencias de experiencia política, el rol social que le dábamos a las prácticas artísticas y el sistema de validación artística limitaba nuestra capacidad de hacer cosas juntos, despolitizando nuestras prácticas y modos de vincularnos. En torno a estas y otras problemáticas, desde el año 2014, junto con compañeras y compañeros del ámbito escénico en México y Uruguay impulsó un espacio de pensamiento y acción llamado *Arte, vida y trabajo: reflexiones sobre las condiciones de producción cultural* con el que hicimos varias actividades para discutir y revisar nuestras luchas y situaciones de vida. De este espacio de pensamiento nacieron dos colectivos de trabajo que funcionan hasta hoy (Axolotl Plataforma Cultural AC y Contrapanóptico). Pese a las dificultades para accionar juntos y las contradicciones en las que nos encontramos como trabajadores artísticos, la idea compartida de que los procedimientos del arte podían desbordar hacia otros espacios de lo social, que exceden su propio campo, recuperando las luchas históricas, pero imaginando nuevos derechos y solidaridades que dialoguen con nuestra experiencia actual no nos abandonaba. De ahí la necesidad de explorar como esta idea se hacía cuerpo (o no) en otros intentos de aglutinar y convocar a los artistas escénicos. Estas experiencias colectivas y los debates e intercambios que allí emergieron, son de algún modo la base de las principales inquietudes que me llevaron a la realización de esta tesis.

Cuando comencé esta investigación en el año 2017 era escaso el interés académico en la región desde las ciencias sociales y humanas por el trabajo artístico y unos pocos estudios se preguntaban sobre el trabajo artístico o abordaban sus condiciones laborales (De la Garza, 2009, Feregrino, 2011, Infantino, 2011, Guadarrama, 2011, Durán, 2012, Mauro, 2014, Bayardo, 1992).³ En nuestro país la investigación sobre el tema apenas aparecía junto a una insuficiente información sistematizada sobre la condición laboral de los artistas y poco entusiasmo de los actores políticos y sociales para evidenciarla. Esta situación fue cambiando y se han ido multiplicando los focos de interés sobre la temática, generando debates sobre las condiciones de producción de los artistas, las tensiones entre arte y trabajo, el funcionamiento del campo artístico, inequidades y desigualdad de género en el trabajo artístico, las acciones de protesta (Mauro, 2018, 2020, Bulloni, 2020, Flores, 2021, Muñoz,

² En este texto uso el genérico masculino por convención, pero sin dejar de asumir y problematizar que la perspectiva de género atraviesa el lenguaje y nuestras prácticas.

³ Por supuesto que, aunque el foco no esté en el trabajo artístico, la pregunta por el arte y sus condiciones de producción está presente en diversos autores como Bourdieu (2003 a), Benjamin (2003), Buck-Morss (2011) o Marx (Durán, 2012), entre otros. Así como es abundante la reflexión europea y anglosajona sobre el trabajo artístico en su especificidad, ejemplo de ellos son Lorey, (2012), Rowan (2016), Lazzarato (2015), Menger (2005), Becker (2008) entre otros. Aquí simplemente menciono sintéticamente un panorama local con un desarrollo más acotado, sin desconocer la extensión y profundidad de estos debates a lo largo de la historia.

2017, Del Mármol , Basanta, 2020, Scavino, Simontti, 2020) o las reflexiones sobre el trabajo creativo y las industrias culturales (Quiña, 2018, Pinochet, Tobar, 2021), entre otros aspectos y autores.

En Uruguay las investigaciones pioneras sobre el trabajo cultural en sus dimensiones económicas, laborales y de género son antecedentes importantes (Stolovich, Lescano, Mourelle, 1997, Dominzain, Radacovich, Castelli, 2012, Rapetti, 1998, Asuaga, Lecuader y Vigo 2005), así como lo son los análisis sobre políticas culturales en el marco del progresismo (Castelli, 2019, Duarte, 2018, Simonetti, 2019) y los cruces entre teatro y política (Menéndez- Carrión, 2015, Dansilio, 2014). Cabe destacar que el único antecedente específico que encontré sobre la temática al cierre de esta investigación, es un estudio sobre las cooperativas de trabajo artístico a los diez años de su creación (Etcheverry, Romero y Torrelli, 2019) y una tesis de grado sobre el análisis de estados contables de las cooperativas de trabajo artístico (Asuaga, 2021). Sin duda los debates sobre el trabajo artístico se van nutriendo de múltiples enfoques y disciplinas, pero todavía hay camino por recorrer en torno a las prácticas artísticas en tanto ámbito de reproducción social, así como espacio de lucha, esta indagación intenta ser una contribución en diálogo con estas y otras investigaciones.

IV

Esta tesis se organiza en cuatro capítulos. En el primero desarrollo la perspectiva teórica para el análisis del trabajo artístico en su nexo con la organización colectiva en el marco de las transformaciones productivas actuales en donde se articulan aportes provenientes de la sociología, el marxismo crítico y la reflexión feminista. En el segundo capítulo reviso algunos elementos de la relación entre el gobierno progresista del Frente Amplio con el movimiento social para situar la creación de Valorarte. En el tercer capítulo planteo la estrategia metodológica llevada a cabo, las personas entrevistadas y los criterios de selección. El cuarto capítulo me ocupo de mostrar algunos resultados y desplegar unas primeras líneas de análisis a partir de los objetivos propuestos. Por último, en las conclusiones hago una síntesis de los principales hallazgos y los límites de esta investigación, así como se esbozan reflexiones iniciales en las que seguir profundizando.

I.- De las preguntas a los objetivos de investigación

A partir de lo expuesto me planteé una serie de preguntas. En primer lugar, para orientar la investigación, ¿cuáles son las posibles implicancias sociopolíticas de la regulación laboral a través de cooperativas de trabajo para la lucha de los artistas escénicos sindicalizados? Lo que deriva en la pregunta más general: ¿Qué particularidades y actualizaciones aporta el trabajo artístico a la lucha sindical? Ligado a lo anterior me pregunto por el trabajo artístico en su especificidad: ¿Qué perspectivas sobre el trabajo tienen los artistas escénicos sindicalizados y las organizaciones que conforman en su vínculo con el mundo laboral? ¿Estas perspectivas logran abarcar sus especificidades? ¿Qué ampliaciones de la noción de trabajo surgen en el vínculo con la creación artística?

La específica conformación de Valorarte como herramienta sindical promovida por el estado me llevó a preguntarme: ¿Cómo es percibida por los artistas escénicos la figura cooperativa en tanto política pública de regulación laboral? ¿Qué procesos de lucha llevan adelante los artistas escénicos organizados? ¿La cooperativa favorece o limita esos procesos de lucha? Y, por último, recuperando diferentes trayectorias en el campo de la izquierda y de los movimientos sociales en nuestro país ¿qué perspectivas críticas al trabajo capitalista se reconocen en los discursos de los artistas escénicos sindicalizados que integran Valorarte?

Objetivo general

El objetivo general es explorar las implicaciones sociopolíticas que tiene para la lucha escénica la regulación laboral a través de cooperativas de trabajo artístico en el marco de los procesos de formalización propiciados por la Ley del Artista y Oficios Conexos durante el período 2009 -2019 bajo el gobierno del Frente Amplio.

De lo anterior se desprenden los siguientes objetivos específicos:

- 1) Conocer las perspectivas de los integrantes de Valorarte sobre el trabajo artístico rastreando las relaciones con el trabajo clásico, así como posibles ampliaciones de esta noción.
- 2) Indagar en los propósitos de la lucha sindical y cooperativa en su mediación con el estado.
- 3) Explorar la presencia de perspectivas críticas al trabajo capitalista vinculado al pensamiento de izquierda en los discursos de los artistas sindicalizados que integran Valorarte.

Capítulo 1: ¿Proletarios o artistas? Sentidos contrapuestos entre el arte y el trabajo

En este capítulo expongo, en primer lugar, algunos aportes críticos sobre los cambios al que ha sido sometido el arte al incorporarse plenamente a las lógicas de mercado actuales y algunas tensiones que de allí se desprenden. En segundo lugar, apoyándome en el marxismo crítico y la reflexión feminista presento la perspectiva teórica sobre el trabajo artístico discutiendo algunos aportes para su delimitación que permiten mostrar un encuadre general. Por último, incorporo algunos aportes para conceptualizar la lucha de los artistas escénicos no centrada en la clase para abordar algunos dilemas a los que se enfrentan los artistas organizados en la mejora de sus condiciones de vida.

1.1.- Las transformaciones contemporáneas del trabajo artístico

La dispersión del fordismo y la aparición de un capitalismo global neoliberal desde finales de los '80 han impactado en el mundo, generando profundas transformaciones sobre el trabajo y las relaciones laborales a partir de renovadas formas de dominación y explotación dando lugar a una metamorfosis en la *forma Estado conocida* debilitando los mecanismos políticos y jurídicos del Estado de Bienestar (Bringel, Falero, 2016, Quiñones , Supervielle, 2000).⁴ De la Garza (2011,2009) señala varias claves de estos cambios en la matriz del trabajo: el aumento de los servicios respecto de la producción industrial, la mayor importancia de los aspectos intelectuales y subjetivos del trabajo, la ruptura de las ocupaciones y del concepto de jornada de trabajo, la ampliación de trabajos no clásicos en los países desarrollados y la extensión del trabajo inmaterial. Así como el debilitamiento de las identidades colectivas en torno al trabajo estable con la consecuente heterogeneización de las condiciones laborales que afecta subjetiva, política e ideológicamente a la clase trabajadora y al movimiento sindical (Antunes, 2000).⁵

Estos procesos político laborales que responden a la conformación de un nuevo modelo de acumulación flexible (Harvey, 1998) suponen renovados vínculos entre el capital y el trabajo

⁴ Bringel y Falero (2016) aluden a factores que debilitan y modifican al Estado: transnacionalización, el poder de los organismos multilaterales, dinámicas de extracción globales, dinámicas de acumulación flexible del capital, introducción de formas de organización empresariales, y la subordinación del estado como proyecto sociopolítico complejo frente a la lógica de la gestión del management empresarial, entre otros elementos. Estas transformaciones tienen características particulares para la realidad latinoamericana con dinámicas de subalternidad económica que ha encontrado obstáculos históricos con respecto las lógicas de reproducción social sostenidas en la inserción al empleo y el Estado de bienestar de los países centrales.

⁵ Según Antunes (2005) el desmoronamiento de la URSS a finales de los 80'tuvo un gran impacto sobre el movimiento obrero junto a un agudo proceso *político e ideológico de social/democratización de la izquierda* y su consecuente actuación subordinada al orden del capital (p:182).

con relaciones laborales más maleables que acentúan procesos de individualización, terciarización y precarización laboral. Que desembocan en lo Antunes (2005) llama una *crisis de las sociedades del salario*, en donde la ley de valor se reorganizan para necesitar cada vez menos del trabajo estable y necesitar más de las diversas formas de trabajo de tiempo parcial o tercerizado. Para dar paso a la transición del trabajo asalariado al trabajo por cuenta propia y al surgimiento de *una nueva generación de trabajadores autónomos* diferenciados por trabajar en “condiciones de autonomía formal, pero de sustancial subalternidad” difuminando los anteriores límites de la clase y los modos conocidos del trabajo (Bologna, 2006, p:5).⁶

A su vez, este nuevo modelo que se aleja cada vez más del predominio del trabajo clásico asalariado, estable y con garantías sociales aparece como nueva fase del desarrollo capitalista que se ha denominado como *capitalismo cognitivo* (Moulier Bountan, 2004), *sociedad de la información* (Castells, 1999) o *sociedad pos-fordista* (Lazzarato, 2008, Bologna, 2006). Ya que va a incorporar como novedad el conocimiento, la información, la generación de objetos puramente simbólicos y la creatividad como formas ampliadas de generación de valor que conviven con las formas más tradicionales del capital, el trabajo y la tierra. Estas formas de trabajo basadas en la creatividad se han ido incorporando a las dinámicas productivas de distintos sectores en una nueva interdependencia entre la producción de valor económico y la producción de conocimiento (Pinochet, Tobar, 2021) dentro de una representación culturizada de los procesos económicos que considera que lo social y cultural puede convertirse en parte en procesos industriales y tecnológicos (Von Osten, 2008).

Se introduce de este modo el carácter económico de las prácticas artísticas y culturales a través del fortalecimiento de los derechos de propiedad intelectual reafirmando que las formas de explotación del trabajo no solo están en el campo material, si no también, en el campo simbólico como espacio privilegiado para la producción de hegemonía (Rowan, 2016). El plano simbólico toma mayor relevancia que antes, siendo espacio clave de lucha “donde se deben disputar formas de ver y pensar el mundo en un terreno de mayor complejidad” (Bringel, Falero 2016, p:35) ya que en la cultura se condensan la articulación entre estructura materiales, ideacionales y normativas (Menéndez-Carrión, 2015).

⁶ Sergio Bologna hace la distinción entre trabajo autónomo de tipo tradicional, típico de la agricultura, el comercio y las profesiones liberales protegidas por colegios (abogados, arquitectos, médicos, etc.) del trabajo autónomo de *segunda generación*, estos últimos, tendrían efectos muy inferiores, pero están experimentando “un rápido crecimiento provocado por el incremento de los “profesionales del trabajo cognitivo” (como la industria de los medios de comunicación de masas y el ocio) y de los dedicados al servicio a las personas” (Bologna, 2006, 179).

El fenómeno de la mercantilización del arte no es nuevo, desde fines de la década de los setenta las industrias culturales como modelo económico neoliberal presumen la entrada a la economía de mercado a agentes y prácticas que habían estado históricamente fuera de la esfera económica como la producción cultural y artística (Rowan, 2016). Es a partir de la década de los 90 que se resignifican los procedimientos de la industria cultural clásica de la década de los 60 para ampliar su alcance al llamado *sector creativo* y se establece lo que se denominarán las industrias culturas y creativas.⁷ Para algunos autores este giro creativo propuesto por las industrias culturales es el preanuncio de la superación del fordismo en la esfera cultural hacia un modelo de producción que en el posfordismo se generaliza y se asume como canon laboral (Raunig, 2008).

De esta manera, la flexibilidad, la creatividad y la autonomía, que hasta ahora se consideraban características inherentes al quehacer artístico y se entendían como excepcionales, se vuelven, bajo el modelo de producción posfordista, atributos deseables de la relación capital-trabajo (Virno, 2003, Raunig, 2008). El trabajo intelectual, en el que se incluye la labor artística, cambia así su naturaleza, es absorbido por la esfera de la producción económica, se integra al proceso global (Berardi, 2012) es entendido como recurso (Yúdice, 2000) y se proletariza (Escobar, Querejazu, 2004).⁸

Para Berardi (2012) estos procesos económicos no solo van a integrar plenamente al artista a los procesos productivos con la masificación de las competencias intelectuales, sino que va a cambiar el carácter de la figura del intelectual. El trabajo intelectual pasa a convertirse en lo que el autor llama *intelectualidad de masa*, es decir, se modifica el rol social del intelectual moderno e ilustrado como figura independiente, ajeno a las dinámicas productivas, que condensa la racionalidad universal y el saber social (Berardi, 2012).⁹ Este cambio también va a repercutir en el rol del intelectual marxista de las izquierdas del siglo XX que es entendido como instrumento para cambiar el mundo y guía del proceso histórico para mutar su carácter e integrarse al proceso global de producción (ídem, 2012). Para el caso del teatro uruguayo este cambio del rol del intelectual puede ser leído desde el análisis de Dansilio

⁷ Rowan (2016) señala que el documento elaborado en el año 1994 por el gobierno australiano *Creative Nation: Commonwealth Cultural Policy* junto al plan del gobierno británico del año 1997 de promoción cultural son iniciativas pioneras que entendían a la cultura como motor económico que situaban a la creatividad en un lugar privilegiado de la cadena de producción cultural, siendo modelo de las industrias culturales en buena parte del resto del mundo.

⁸ Bologna (2006) siguiendo el análisis de Geiger (1938) distingue entre dos tipos de intelectuales, los creadores y los mediadores, es decir, los crean algo nuevo, como los artistas y los que no, como los docentes o maestros cuando no escriben textos. Ambos están al servicio de la cultura entendida como entidad objetivable y al servicio del sistema de formación.

⁹ Para un mayor desarrollo del análisis del concepto marxista de *general intellect*, el trabajo cognitivo y las transformaciones del trabajo ver Berardi (2012).

(2014) en la fractura entre dos generaciones de artistas escénicos, el teatro militante de la dictadura y el teatro under-post dictadura, que representan diferentes nociones sobre la función social del teatro y del artista. La nueva generación va a dar lugar a un cambio discursivo en torno a lo político con una ruptura hacia la responsabilidad y la misión política del teatro como conciencia crítica defendida por el teatro independiente.

Si bien la incorporación de las prácticas artísticas al mercado es un proceso consolidado, la visión de que las prácticas artísticas son un campo de actividad *excepcional* con respecto al resto de los ámbitos sociales y donde es posible tener formas de vida no normalizadas por las lógicas del trabajo todavía tiene vigencia (Expósito, 2008). Desde la modernidad las prácticas artísticas se han conformado bajo lo que la sociología del arte ha llamado como *régimen de singularidad* en tanto normas específicas de valoración que privilegia la originalidad, la unicidad y la excelencia como valor universal (Heinich, 2001) separando a las prácticas artísticas de sus condiciones de producción. El pensamiento moderno burgués ha identificado históricamente al arte como *institución autónoma*, espacio individualista, alejándolo de la idea de huelga como insurrección popular o como respuesta a las tensiones que generan las relaciones de producción vigente (Industrias Mikuerpo, 1998). La noción de que el arte es una esfera relativamente autónoma desarrollada por Bourdieu (2003 a) pone el acento en la noción de campo artístico como un espacio estructurado de posiciones donde los agentes luchan por un capital, específico e incluso opuesto al económico suspendiendo o invirtiendo esas mismas lógicas (Bourdieu, 2003 a, Del Marmol, Basanta, 2020, Wacquant, 2005).

Bajo estas miradas el arte y el trabajo han tendido a presentarse históricamente como conceptos alejados y hasta opuestos. Y pese a que, en la práctica, algunas de estas oposiciones de sentidos entre arte y trabajo continúan, las modificaciones productivas y laborales de las últimas décadas abren nuevas articulaciones entre ambos. A la par que se inaugura un proceso de proletarización, precarización e invisibilización de los artistas fruto de la necesidad de explotar económica e institucionalmente al trabajo intelectual. Se produce una resignificación social de las actividades artísticas y culturales con una demanda cada vez mayor por protección y seguridad social expresada en la condición de *trabajadores de la cultura y las artes* que “corresponde al proceso mediante el cual la asalarización de las relaciones sociales fue consecuencia de la progresiva penetración del mercado en los ámbitos que hasta entonces aparecían en oposición a él” (Escobar, Querejazu, 2004, p:26). Demanda que se contradice al trabajo posfordista, que alejado de la forma contrato, tiene una

“naturaleza jurídica nueva, más cercana a la relación comercial entre dos entidades en igual relación de fuerza, que, a una relación de dependencia”, concebida como una relación comercial de dos entidades “empresas” con iguales relaciones de fuerza (Bologna, 2006, p: 149).

En suma, la entrada del capitalismo contemporáneo en esta nueva fase tiene lugar, “al generarse una colisión sistémica entre el sistema económico-productivo y el subsistema de las prácticas culturales y de representación” (Brea, 2009, p:12). Las prácticas artísticas tienen de esta manera una nueva concepción, expandida, ampliada, que se encuadra en la ecuación cultura-desarrollo y que conjuga por un lado, procesos de autoafirmación y disputas hegemónicas ante profundas crisis de representatividad neoliberal, y por otro, procesos de desarrollo económico vinculados con la ampliación de los mercados del arte, extensión de derechos de autor, estímulo de nichos específicos de consumidores-productores, programas de emprendedurismo y políticas públicas basadas en las industrias culturales o creativas como generación de riqueza relegando las condiciones de producción de las prácticas artísticas. (Bayardo, 2007).

1.2.- Aproximaciones desde el marxismo crítico a la definición ampliada de trabajo artístico

El abordaje sociológico del trabajo artístico permite diversas discusiones en torno al trabajo, su sentido y sus posibles redefiniciones. Se abren así varias cuestiones: su supuesta centralidad, las formas no mercantiles del trabajo, los cambios en el trabajo asalariado, el surgimiento de nuevos sujetos políticos, la masificación del trabajo intelectual, así como la ampliación de la conceptualización teórica del trabajo más allá de la distinción entre trabajo clásico y no clásico, entre otras problemáticas (Leite, 1996, Noguera, 2002, Berardi, 2012, Antunes, 2005).¹⁰ De modo más acotado en un intento de diálogo con algunos de estos debates, aquí solo volcaré algunas reflexiones para el análisis del trabajo artístico a partir de la necesidad de un ensanchamiento de la concepción sobre el trabajo, sus características y formas de organización que trascienda su identificación tradicional con el empleo formal (De la Garza, 2005, Noguera, 2000, Bologna, 2006). Esto permite incluir aquellos trabajos que, como el trabajo artístico o el trabajo de cuidados, junto a muchos otros, exceden la forma empleo o el trabajo clásico asalariado, habilitando la posibilidad de análisis a otras

¹⁰ La distinción entre trabajo clásico y no clásico, propuesta por De la Garza (2005, 2009) presente en los debates de la sociología del trabajo ha sido uno de los intentos más acabados de conceptualizar el trabajo que no se inscribe en las relaciones clásicas capital-trabajo y que para el autor responde a una conceptualización teórica de la evolución del trabajo, más que a una realidad empírica, ya que han sido históricamente mayoritarios los trabajos no clásicos, precarios y con niveles muy bajos de ingreso y exclusión los que predominan en nuestros contextos latinoamericanos.

formas del trabajo que pueda incluir todas las relaciones que se producen en el proceso de reproducción material de los medios de subsistencia (Narotzky, 2004).¹¹

La ampliación de las perspectivas sobre el trabajo es particularmente relevante para el trabajo escénico ya que tiene algunos elementos constitutivos que han tensado históricamente su vínculo con el trabajo asalariado, invisibilizado las condiciones laborales de los artistas escénicos, así como sus experiencias de organización colectiva y dificultado su marco regulatorio y formalización. Las artes escénicas presentan desde el punto de vista del proceso productivo con respecto del trabajo clásico lo que De la Garza (2011) llama *anomalías*. El caso de la obra de teatro tradicional es paradigmático dice el autor, ya que no es posible separar producción, circulación y consumo. Esta característica en la que se solapan producción y reproducción y se consume en el acto de producción es lo que Marx teorizó como *producción inmaterial* y que De la Garza propone conceptualizar como una de las formas en las que *trabajo no clásico* se expresa (De la Garza, 2011, 2017).¹²

Esta *anomalía* o diferencia con el trabajo clásico perdura inclusive con las posibles consonancias actuales del trabajo artístico con el capitalismo flexible encontrando obstáculos para ser igualado a cualquier otro trabajo, producto o mercancía y dificultando su análisis. El hecho escénico no puede ser reproducido mecánicamente ni reproducirse en masa, tiene su propia temporalidad y espacialidad difícilmente cuantificable, lo que lo aleja de las lógicas de reproductibilidad e inmediatez que las industrias culturales imponen (las mass-media como la televisión y las redes). Además, las artes escénicas son un acontecimiento colectivo que para que ocurra tiene que haber un público, “necesitan, para *trabajar*, un espacio de estructura pública” (Virno, 2003, p.93). Y que, a diferencia de las artes visuales o la literatura, no tiene un producto terminado, “o sea un objeto que sobrevive a la interpretación”, las artes escénicas son una actividad “en sí misma, sin objetivarse en una obra perdurable” (Virno, 2003, p: 92).

La noción de que el arte no es un trabajo productivo también está presente en parte de la tradición de pensamiento marxista. Para López Cuenca (2016) el trabajo productivo en el capitalismo es el trabajo asalariado utilizado para la producción de mercancía y el

¹¹ Muchos otros trabajos cumplen con esta condición además del trabajo artístico, como ser: el trabajo de cuidados, de subsistencia, autónomo, no asalariado, de ayuda mutua, el trabajo precario, la autogestión, el trabajo comunitario de intercambio, de servicios o la producción simbólica, etc., que no entran en la categoría de trabajo clásico asalariado.

¹² De la Garza (2017) entiende que “producción inmaterial” debería reservarse para casos como los que refiere Marx (producción circulación y consumo se dan en un solo acto) y no aplicarse a la producción de símbolos en los que no interviene el consumidor en el acto de la producción y que sí pueden almacenarse y revenderse como en el diseño de software (p:13).

reforzamiento del sistema hegemónico de producción mientras que el trabajo artístico en términos generales no es trabajo asalariado. Marx señalaba que los *artistas intérpretes* cuyo trabajo se resuelve en una ejecución virtuosa como los pianistas o los actores, es una forma del trabajo intelectual que no pertenece plenamente a la categoría de *trabajo productivo* y debe considerarse que ejecutan un “trabajo asalariado que no es, al mismo tiempo, un trabajo productivo” teniendo un estatuto ambiguo muchas veces poco comprendido por los regímenes laborales o directamente aprovechado por las instituciones culturales en su beneficio (Virno, 2003, p: 92).

Asimismo, en una sociedad basada en la oposición entre trabajar y disfrutar, el gesto del goce y el disfrute que la actividad artística tiene como condición para su generación, es otra manera de confrontar las ideas clásicas que ligan al trabajo con el sufrimiento, el martirio y la seriedad. Por lo que refiere a la experiencia estética, goce y trabajo constituyen una oposición, en la medida dice Jauss (2002) que el goce estético se libera del trabajo y del quehacer cotidiano para capacitar al hombre para otra experiencia, “al aprovechar la posibilidad de percibir el mundo de otra manera” (p:41). Para Brecht la categoría histórica del placer y la diversión en el arte son centrales, el placer no proviene solo de la contemplación sino del proceso creador mismo y de la posibilidad de producir una nueva realidad humana, de autoproducirse (Sánchez Vázquez, 1975). El Teatro Independiente en nuestro país deja ver algunos de estas características: la distancia con el mercado, la militancia como eje y la búsqueda de un teatro de arte “como una herramienta de esclarecimiento popular” (Yáñez, 1968, p: 482).

Esta particularidad que desafía a las formas clásicas de la producción no es exclusiva del trabajo escénico u artístico, De la Garza (2011) señala que otras actividades solapan producción y reproducción, como en el trabajo a domicilio —que la reflexión feminista viene problematizando— o la producción meramente de símbolos como en el diseño, donde no se distingue claramente el límite entre la vida y el trabajo o la vida del arte. Algo similar ocurre con el trabajo cooperativo en su dimensión autogestivo al no estar incluido en una relación salarial y no confrontar directamente con un patrón o empleador. Dichas singularidades del trabajo que no se incluyen en la clásica relación salarial ponen en cuestión y hace entrar en crisis el vínculo trabajo y empleo dominante en las sociedades occidentales desde la consolidación del capitalismo industrial (Noguera, 2000).

Pero pese a que han sido los trabajos precarios, no asalariados, autónomos o de subsistencia los mayoritarios en nuestras coyunturas latinoamericanas, han sido relegados del análisis

sociológico que ha tomado como categoría central el trabajador asalariado. Para De la Garza (2005) dos concepciones teóricas modernas que tienen sus orígenes en el desarrollo industrial son las responsables de una visión restringida de trabajo que se ha trasladado al desarrollo de la sociología del trabajo. Una fue la neoclásica, donde el trabajo es el que se vende y se compra por un salario y que identifica a la estructura productiva con el sujeto (De la Garza, 2005) solapando además el carácter antagónico del trabajo en la sociedad capitalista (Ghiotto, 2015). La otra, la marxista clásica, que sin desconocer completamente el trabajo como productor de *valores de uso* y su *reproducción*, así como el antagonismo entre el capital y el trabajo, no deja de privilegiar el trabajo asalariado capitalista y la generación de valores de cambio (De la Garza, 2005, Echeverría, 1998). Este tipo de trabajo asalariado capitalista que genera plusvalía, de la gran empresa y las masas de obreros suponía que en estas condiciones de explotación y alienación modernas surgiría con mayor probabilidad el sujeto obrero que encabezaría la revolución anticapitalista (De la Garza, 2005).

La propuesta de conceptualización del trabajo que desde el marxismo crítico traza Noguera (2002) por un lado, colabora al abordaje de las características del trabajo artístico organizado, al conceptualizar al trabajo, no solo en su sentido instrumental y coercitivo, sino como medio de solidaridad social y autorrealización. Y por otro, permite introducir la pregunta por las implicancias teóricas y sociales de que una actividad sea entendida o no como trabajo en tanto problema político. En el panorama de las luchas sociales y desde la perspectiva del trabajo artístico organizado este cuestionamiento y crisis de la ampliación y posible (re) definición del trabajo está ligada al reconocimiento y la redistribución de recursos, así como a las formas de reivindicación y sus alcances. En la medida que la inclusión de determinadas actividades en la categoría de “trabajo” viene asociada a valoraciones sociales, morales y económicas legitimadoras que muchas veces descansan en una perspectiva moderna y productivista del trabajo en donde el trabajo es de un solo tipo (Noguera, 2000).¹³

Al interior del pensamiento marxista conviven diferentes concepciones sobre el trabajo a veces en tensión u oposición. Aquí retomo muy sintéticamente la lectura que Noguera (2002) hace de Marx sobre el trabajo entendido en su sentido amplio y desde una perspectiva liberadora del mismo en diálogo con el pensamiento feminista que colaboró a ampliar y enriquecer la perspectiva de la reproducción de la vida como proceso de producción de la

¹³ Para una detallada discusión sobre la definición de trabajo ver Noguera (2000).

existencia (Gutiérrez, Salazar, 2015). A partir de tres pares de ejes conceptuales que son: concepto amplio/concepto reducido, anti productivista/productivista y no centralidad / centralidad normativa, Noguera da lugar desde la teoría social crítica iniciada con Marx a la pregunta más amplia, que cruza esta investigación, sobre las relaciones entre el trabajo y la emancipación en el mundo contemporáneo (Noguera, 2002).

Estos elementos me permiten incorporar al análisis las particularidades del trabajo artístico tomando en cuenta su propiedad de ser portador de plusvalor, sin por ello quitarle al trabajo artístico su carácter social determinado por su utilidad y significado concreto (Gutiérrez, Salazar, 2015). El concepto de trabajo amplio que propone Noguera refiere a que el trabajo no es únicamente una actividad instrumental que solo toma en cuenta recompensas *extrínsecas*, sino que puede ser —al menos parcialmente— una actividad que tiene su propio fin, es decir, *autotélica*.¹⁴ Además, para el autor este concepto tiende a incorporar tres dimensiones o racionalidades que pueden estar presentes en la acción humana que son: cognitivo-instrumental, práctico-moral y estético-expresiva.¹⁵

Ligado con este concepto amplio de trabajo, el eje anti productivismo/productivismo abre la posibilidad de analizar el trabajo no únicamente como realización de actividades económicas valoradas en términos del mercado. E introducir las tradiciones de pensamiento occidental de los siglos XIX y XX en contra del trabajo asalariado, la normalización, la reificación y el tiempo de la producción, de la que las prácticas artísticas beben (Lazzarato, 2015). El trabajo productivo en el capitalismo es una obligación, las prácticas artísticas, inclusive con la integración cada vez mayor del arte y del artista al mercado, promueven ámbitos posibles de improductividad, de ocio. No como inmovilidad, quietud, sino como *rechazo al trabajo*, como una toma de posición en relación con las condiciones de existencia impuestas por el capitalismo (Lazzarato, 2015).¹⁶ Perspectiva que ha caracterizado a las vanguardias artísticas del siglo XX contra la subordinación de la vida al capital. El caso de Duchamp, es uno de los exponentes más radicales del arte del siglo XX del principio ético político del rechazo al trabajo (ídem, 2015).

¹⁴ Autotélica refiere a una actividad que tiene en sí misma la finalidad de su existencia, sin otro propósito más allá de si misma.

¹⁵ La dimensión cognitivo-instrumental correspondería a la creación de valores de uso, la dimensión práctico moral aplicada al trabajo, puede manifestarse, como deber social o disciplina coercitiva, o como medio de solidaridad social; y por último la dimensión estético-expresiva es entendida como un medio de autorrealización personal (Noguera, 2002).

¹⁶ El rechazo al trabajo y la re elaboración de la noción marxiana de *general intellect* son de las categorías políticas centrales del obrerismo italiano. Para un desarrollo de estas ideas ver Berardi (2012) y Lazzarato (2006).

A su vez, tomando algunos aportes teóricos del feminismo comunitarista, si entendemos el trabajo artístico incluido en los procesos de la reproducción de la vida tanto material como simbólica, abordar lo que no tiene de productivo, resulta fundamental para el análisis. Ya que el trabajo doméstico, como el trabajo intelectual, o el autogestivo, son formas del trabajo que tienen en común, ser relaciones sociales que contienen lo que Echeverría (2018) llama *la forma natural* de reproducir la vida centrada en el *valor de uso* en detrimento de la acumulación de capital (Echeverría, 2018). Y que no pueden ser pensadas únicamente como en una relación derivada y antagónica con el capital si no lo que Gutiérrez y Salazar (2015) llaman como una fuerza positiva hacia su propia autoreproducción en tanto producen una trama social siempre susceptible de renovación que garantizan y amplían las posibilidades de existencia colectiva. La producción de capital suele colocarse en el centro del análisis, relegando los procesos de gestión de la vida social y política, y la reproducción simbólica en tanto *reproducción de la existencia* como un proceso indivisible en donde la producción hace parte de la reproducción humana y no viceversa (ídem, 2015).

Finalmente, en relación a lo anterior y continuando con lo planteado por Noguera (2002) la centralidad normativa del trabajo distingue entre la *necesidad* material del trabajo y su *centralidad* social y cultural. Refiere a la cuestión política y ética de si debe existir un vínculo directo entre trabajo y beneficios sociales como ingresos, supervivencia, ciudadanía o estatus como es el caso de algunos discursos de glorificación e idealización del trabajo de inspiración moderna que la concepción weberiana vincula con el *espíritu del capitalismo*. O, por el contrario, si es posible prescindir de la centralidad normativa del trabajo defendiendo una disociación entre trabajo y subsistencia, u otro tipo de beneficios sociales. Aquí podrían inscribirse las discusiones sobre la renta básica universal o el papel del Estado en el estímulo de la producción y el consumo cultural y artístico como actividades necesarias socialmente más allá de su inserción en el mercado (como mercancía o como trabajo).

La combinación de estos ejes conceptuales para Noguera (2002) propone una mirada renovada sobre las maneras en cómo se ha elaborado el concepto del trabajo y sobre las formas tradicionales de estudiar el pensamiento marxista. De ese modo para el autor puede ser coherente teóricamente una postura que defienda que el trabajo no tiene por qué ser el vínculo central de la sociedad, ni la racionalidad instrumental tiene por qué ser la única que estructure el trabajo. Lo que en términos de las estrategias políticas de las organizaciones o movimientos significa que la búsqueda de “reducir la centralidad social del trabajo no tiene

por qué apoyarse en una imagen puramente instrumental y degradante del mismo” (Noguera, 2002, p:150).¹⁷

Por supuesto que esta mirada ampliada del trabajo (y liberadora del mismo) no es una mirada ingenua o idealista frente al trabajo y su relevancia social dentro del capitalismo. Así como no ignora que en las disputas en torno al trabajo se expresan las tensiones y posibilidades que tienen las organizaciones sociales y artísticas en la articulación de demandas y reconocimiento para afrontar un sin número de problemáticas laborales que afectan profundamente sus condiciones de vida. Pero la perspectiva más restringida sobre el trabajo muchas veces arrastra una valorización moderna y productivista del trabajo como instancia de legitimación (Noguera, 2000) que termina atendiendo al trabajo artístico solo desde la mirada del trabajo productivo. Las formas de trabajo que no siguen estos parámetros aparecen como fenómenos marginales u excepcionales y no la regla en el capitalismo contemporáneo (Lazzarato, 2008). Se solapan así otras dimensiones del trabajo artístico como la solidaridad, la cooperación, la autogestión o un hacer por el hacer mismo, que permiten re pensar las relaciones capital trabajo que allí se suceden no solo como carencias o desvíos sino “por el contrario, pueden ser condiciones elegidas por el sujeto que le permite conciliar el trabajo y los hijos”, así como la convicción de la decisión de huir del trabajo “fijo” que ha posibilitado, en su contradicción, oportunidades de trabajo y vida (Bologna, 2006, p:6).

De este modo el trabajo asalariado y sus tradicionales formas de organización fungen como norma esperable y deseable desconociendo lo que para Bologna (2006) es la demanda política central: que quien trabaja en condiciones de autonomía elegidas (o no), no debería sufrir discriminaciones desde el punto de vista de las garantías sociales. Al dejar de lado aquello que no es plenamente asimilable a las lógicas del capital (y al trabajo asalariado) se sacraliza el trabajo como único medio por excelencia de obtener dignidad, prestigio o dinero, olvidando su importancia como un ámbito de reproducción social (Noguera, 2000, Gutiérrez, Salazar, 2015). Ampliar la capacidad crítica y dinámica del concepto de trabajo no necesariamente implica negar la existencia del antagonismo entre el capital y el trabajo como base de la sociedad capitalista (Ghiotto, 2015).

¹⁷ Para una discusión sobre el uso académico del concepto de movimientos sociales ver Gutiérrez (2017), Modonesi (2013), Fry (2020).

1.3.-Más allá de la clase. Desafíos para la organización colectiva de los artistas escénicos

Como vimos, el ámbito cultural y artístico no escapa a las dinámicas de recomposición de la fuerza de trabajo contemporáneas ni a los renovados mecanismos de explotación. Las organizaciones que aglutinan a los trabajadores culturales, siempre en su vínculo con el estado, están atravesadas por procesos simultáneos y contradictorios en respuesta a las políticas neoliberales que regulan el ámbito cultural y artístico en el marco del declive del ciclo progresista en América Latina. La incorporación de la noción de industrias creativas a las políticas públicas hacia el sector cultural en la región, ha evidenciado un sin número de problemáticas que atraviesan al trabajo artístico, y que, si bien tienen un largo recorrido histórico, aparecen con renovado interés. Según Pinochet (2019), las condiciones especiales del sistema moderno del arte pese a sus transformaciones continúan y se dan en tres claves: identificando la excepción artística como una suerte de excentricidad; en segundo, distinguiéndola en tanto privilegio; y finalmente, como una carencia en el marco de las garantías sociales (Pinochet, 2019).

La Organización Internacional del Trabajo ha llamado la atención sobre las condiciones del trabajo artístico, ubicándolo como trabajo atípico, en el que predominaba el trabajador independiente, por cuenta propia o que se encuentra en la economía informal, alertando sobre la falta de protección legal y de seguridad social (OIT, 2004a y 2004b). La Recomendación del año 1980 de la UNESCO referente a la condición del artista en donde insta a los Estados miembros a mejorar la situación profesional, social, económica de los artistas mediante la aplicación de políticas diversas evidencia una larga trayectoria en el intento de ofrecer respuestas para una mejora de la labor artística.¹⁸

Desde el punto de vista laboral se los considera “trabajadores especiales por las condiciones sui generis en las que desempeñan su labor, la especialización propia de su actividad y la constante desatención sobre sus condiciones laborales” y tiene como elemento distintivo que involucran algún tipo de producción simbólica, material o inmaterial, “que remite a aspectos subjetivos como los emocionales, los valorativos y los estéticos” (Feregrino, 2011, p: 95,

¹⁸ En el informe de la UNESCO del año 2019 sobre condiciones laborales de los trabajadores de la cultura se señala que solo el 2% trabaja en condiciones estables y de relativo respeto por las normas laborales y provisionales; y que trabajan sobre bases contractuales intermitentes, con ingresos fluctuantes e inciertos con una reducción de contribuciones fiscales lo que da un menor acceso a la seguridad social, pensiones y otras prestaciones sociales (Neil, 2019). El informe de la Cepal y la OIT señala que la desocupación en el 2023 para América Latina es del 7% pero el problema es que 50% de los ocupados trabajan informalmente, el 40% recibe ingresos inferiores al mínimo y 1 de cada 5 está en una situación de pobreza. <https://www.cepal.org/es/noticias/cepal-america-latina-caribe-tiene-desafio-transitar-la-insersion-laboral-la-inclusion>

98). No hay un patrón o empleador único ni definido, por lo general no hay contratos, ni garantías sociales, es común el multiempleo, es un trabajo discontinuo, zafral, no hay una jornada laboral clara de ocho horas y no es sencillo definir quién es un artista y si lo que produce es arte, entre otros rasgos (Guadarrama, 2011, Delnegro, Longo, 2020). Sin protección social ni salario, recibe una retribución que debe bastar para su reproducción y una compensación por la prestación de un servicio que, por lo general, es pagado meses después de realizado el trabajo (Bologna, 2006). A lo que se suma que, por lo general, los capitales educativos y simbólicos de los artistas no tienen correspondencia con sus reconocimientos salariales y sus condiciones de trabajo (Mauro, 2018).

A la vez el trabajo escénico se organiza sobre la idea de proyecto, lo que determina un límite temporal claro y un pasaje continuo de los sujetos de proyecto a proyecto sostenidos sobre la incertidumbre de su resultado y de su proceso (Manger, 2005, Raunig, 2008) dificultando la organización de demandas colectivas en torno al trabajo. De este modo, se configuran elementos contradictorios y ambiguos de simultánea *sujeción y libertad* (Lorey, 2008) en donde algunas de las características del trabajo escénico pueden ser evaluadas en su dimensión positiva, “desencastrado de la relación salarial tradicional, que tiende a ser autónomo y vocacional, pero que también constriñe a partir de formas clásicas y renovadas de explotación y dependencia” (Bulloni, 2020, p 5).

En respuesta a la incorporación precaria del artista al mercado, en las últimas décadas empiezan a aparecer novedosas experiencias de organización a nivel regional, que conviven con aquellas de más larga data, que van a poner el acento en la dimensión laboral de la producción cultural y artística.¹⁹ Esto ha permitido ampliar la perspectiva histórica que veía en el arte únicamente un canal de colaboración o visibilización de otras diferentes luchas sociales bajo lo que Mauro (2018) identifica como la figura del *artista como militante*, para empezar a problematizar las propias condiciones de vida y producción artística como espacio de conflicto.²⁰ Así como también actualiza un largo debate histórico que fue central en la década de los 60 y 70 en el Cono Sur sobre el rol social del artista y del arte en los procesos revolucionarios.

¹⁹ La pionera experiencia francesa en el año 2004 conocida como los intermitentes del espectáculo es un antecedente importante en la capacidad de articulación de demandas colectivas de trabajadores y trabajadoras del espectáculo cuando reivindican que no hay cultura sin derechos (Lazzarato, 2008).

²⁰ Para Mauro (2018) el imaginario impuesto por el teatro independiente en pos de transmitir al público un mensaje emancipador, desplaza las relaciones de producción al exterior de la actividad artística.

Si bien, desde cierto pensamiento de izquierda, la idea de que el arte se inscribe en el orden burgués y por ende es incompatible con el proletariado está presente, las prácticas artísticas no dejan de tener un componente de confrontación y ruptura. Para la Teoría Crítica de la Escuela de Frankfurt —especialmente en los desarrollos teóricos de Adorno y Benjamin— los trabajadores cerebrales, como los definía Brecht, estaban más cerca al proletariado que a los capitalistas y su función no era la de liderar, sino la de experimentar, “permanentemente desafiando el dogma” (Buck-Morss, 2011, p.96). Es su condición de *artistas* lo que les da la posibilidad crítica (que no incluía un sujeto revolucionario colectivo) y no la de *trabajadores*, aunque su estatuto sea estar más cerca del proletariado que de la burguesía, lo que contaba no era el origen burgués de las técnicas, en este caso artística, sino la actitud crítica que el intelectual le aportaba (ídem, 2011). La figura del self emprendedor o empresario de la propia fuerza de trabajo, que el conocimiento managerial como ideología promovió en las últimas décadas, toma esta construcción histórica de autonomía artística, no en su sentido emancipador, si no, restrictivo de las posibilidades colectivas (Bröckling, 2015). No se trata, dice el autor, de una especie de perversión del individuo de estar al servicio del régimen de dominación, si no que su fuerza nace del pensamiento utópico y las luchas de los movimientos sociales de la década de los sesentas por el deseo colectivo de mayor autonomía y de organización no jerárquica en las que las prácticas artísticas se inscriben.

Existe una amplia literatura que problematiza desde diferentes perspectivas la afinidad entre los procesos de flexibilización capitalista y el trabajo intelectual, y de este como modelo laboral y como forma de subjetivación en el escenario del capitalismo posindustrial (Pinochet, Tobar, 2021, Lazzarato, 2006, Lorey, 2008, Raunig, 2008, Von Osten, 2008). En esta línea, Boltanski y Chiapello (2002) llaman el *nuevo espíritu del capitalismo* a las transformaciones ideológicas relacionadas con el capitalismo que se dan a partir de la década de los 70. Que van a incorporar al modelo laboral —en tanto sustento moral— los valores que los autores asocian a la *crítica artística* y que caracterizan por el rechazo al trabajo industrial, la libertad, la autonomía, la creatividad y la autenticidad. Oponiéndola al otro tipo de crítica que denominan como *crítica social* basada en la solidaridad, la justicia, la fraternidad, la dignidad que se circunscribe al trabajo moderno y las reivindicaciones por garantías sociales. Ambas críticas, la artística y la social, para los autores serían incompatibles, ya que responden a fuentes ideológicas y emocionales diferentes, no pudiendo construir una crítica total, perfectamente articulada (Boltanski, Chiapello, 2002,

Pinochet, Tobar, 2021). El trabajo artístico no sólo parecería estar fracasando en su intento de ser disruptivo respecto del sistema capitalista, sino que incluso sería funcional al mismo. Lazzarato (2008) va a contradecir esta imagen idílica del artista emancipado y elitista por fuera de las relaciones sociales que ignora las fuertes jerarquías a la interna del ámbito artístico. Para argumentar que no es en los artistas en donde hay que encontrar el modelo de la actividad económica contemporánea. Sino que el ámbito artístico es uno más de los ámbitos en las que las lógicas del *capital humano* en tanto *empresario de si* o emprendedor cultural también han sido impuestas y promovida por una densa trama institucional a nivel mundial que ha estimulado su desarrollo a través de múltiples programas y fondos (Rowan, 2016). Este paradigma del *empresario de sí mismo* o *sugetto empresa* opera uniendo en una misma figura lo que antes aparecía separado, el sujeto es al mismo tiempo capital y trabajo, capitalista y proletario (Lazzarato, 2008, Bologna, 2006).²¹

De esta manera, en los trabajadores intelectuales o artísticos conviven en una misma figura tradiciones de pensamiento y experiencias de organización disimiles en torno al trabajo. La industria cultural es una industria sin trabajadores, ya que el artista no es el trabajador del movimiento obrero y aunque más cercano al trabajador -ciudadano de las democracias liberales su estatus actual de trabajador autónomo o emprendedor lo separan también de este último. Pero sin por ello dejar de ser un sujeto explotado y precarizado que podría asemejarse a cualquier otro trabajador en lo que Antunes (2005) llama *clase-que-vive-del-trabajo* y sus acciones pueden ser analizadas a partir de marcos que refieren a las determinaciones de la apropiación del plusvalor (Antunes, 2005, Lischetti, 2009).

Pues bien, ¿es posible compatibilizar *crítica social* y *crítica artística*? ¿logra la organización sindical asumir las especificidades históricas del trabajo escénico en esta doble condición de *capital y trabajo*? El debate del pensamiento marxista sobre la naturaleza de la acción sindical que tiene como eje el carácter de clase de los sindicatos oscila entre el riesgo de la institucionalización del conflicto laboral fruto de su carácter reformista a la visión de los sindicatos como organización naturalmente encaminada hacia la movilización revolucionaria (Santella, 2014). Es Gramsci quien daría una visión renovada de este problema refiriéndose al lugar de la producción y a su análisis sobre la hegemonía, sosteniendo el carácter no revolucionario de la estructura sindical. Sería la naturaleza o

²¹ Aquí Lazzarato (2008) continúa la línea argumental de Michel Foucault que describe en *Nacimiento de la biopolítica* entendiendo al liberalismo es un modo de gobierno que consuma la libertad y para ello necesita producirla y favorecerla, en este sentido la libertad sería el correlato de los dispositivos de seguridad.

función social de intento de regulación del mercado de la fuerza de trabajo de los sindicatos lo que limita su capacidad anticapitalista más que su orientación reformista o el surgimiento de una burocracia a la interna de los mismos (ídem, 2014).

En esta confluencia entre trabajo artístico y organización sindical, la mirada sobre la posibilidad de la lucha más allá de clase trabajadora aporta algunos elementos. Desde la tradición crítica Gutiérrez (2017) propone descentrarse de la noción de clase, para preguntarse por la presencia pública y política de *sujetos colectivos de lucha*, poniendo el acento en la comprensión de lo social a partir de la reflexión en la *lucha* misma y sus propias dinámicas de contradicción, es decir, las diferentes maneras en como el antagonismo social se despliega para desde ahí entender y distinguir, si es relevante, las clases que se conforman y no a la inversa.

Este giro toma distancia de los usos académicos de la noción de movimiento social que expulsan la lucha como clave para la comprensión del asunto social y se “enfocan en posturas estado céntricas de estos procesos antagónicos a partir de un sujeto colectivo centralizado y jerarquizado que disputa el poder del capital mediante la ocupación o toma del estado” (Gutiérrez, 2017, p: 22). Lo que importa, dice la autora, es rastrear e indagar la contradicción entre *el hacer y el capital*, y que *horizonte interior y alcance práctico* se despliega en cada lucha. De este modo, cobra importancia la identificación de propuestas de cambio y crítica al capital no centrados en la ocupación del aparato gubernamental que emergen en estas prácticas como específica *forma de lo político* que no tienen como punto de partida la acumulación de capital. El lugar del artista no deja de ser controversial en términos de la lucha de clases, así como en su posibilidad de ruptura con la sociedad del salario, atrapado en la tendencia actual hacia la centralidad autonómica como relación capital- trabajo que amplía las formas de explotación. Proyectarse más allá de la clase no significa obviar la subjetividad social que ligada al trabajo se concibe con relaciones de continuidad y ruptura con el movimiento sindical. En este sentido, el trabajo artístico habilita pensar la incorporación de nuevas preocupaciones y formas de lucha que, en la tensión con las estrategias tradicionales, dejan ver la especificidad histórica de las prácticas artísticas y sus posibles aportes a la lucha social.

Capítulo 2.- Gobierno progresista y luchas sociales en Uruguay

Revisar las concepciones sobre el trabajo y la organización colectiva de los artistas escénicos, así como acercarse a las regulaciones sociopolíticas que se establecen remite necesariamente a la cuestión del estado y su accionar. En este capítulo abordo sintéticamente algunos elementos de la relación entre el gobierno progresista representado por el Frente Amplio con el movimiento social para situar la creación de Valorarte y aproximarme a como estos discursos se despliegan en el trabajo artístico sindicalizado en Uruguay.

2.1.- Cuando pasan a gobernar los compañeros

Fruto de las luchas antineoliberales de la década de los 90 se dio la asunción de gobiernos progresistas o de centroizquierda en la región entrando al siglo XXI. Este proceso parece estar en un momento crítico en lo que algunos autores han denominado *fin de ciclo*, con el pasaje abrupto de proyectos progresistas a gobiernos neoliberales cada vez más totalitarios, junto al debilitamiento y fractura de los movimientos sociales que representaban la base de apoyo del proyecto progresista. En Uruguay la asunción del gobierno del Frente Amplio en el año 2005 fue la expresión del ciclo de lucha antineoliberal que asumió como eje principal la defensa del estado como garante de derechos ligado a las históricas luchas de diversos actores que conformaron desde sus inicios esa fuerza política (Castro, Santos, 2018).

En particular los movimientos sindical, cooperativo y cultural han sido actores importantes en el campo de la izquierda con una estrecha relación con el Frente Amplio, en especial, desde la década del sesenta y setenta; así como son parte de las reconfiguraciones y cambios actuales de orientación y sentido. El movimiento obrero que en un inicio tuvo un fuerte compromiso con corrientes ideológicas anarquista, anarco sindicalista y sindicalismo comunista, así como hubo cierta influencia del socialismo y el social-cristianismo, fue cambiado, llevando a una progresiva disminución de ideas anarquistas y comunistas que suponían una superación del capitalismo por vía revolucionaria, la lucha de clases y la abolición del Estado (Zapirain, Zubillaga y Salsamendi, 2016).²² En la actualidad Cosse (2020) destaca como valores-principio del sindicalismo la *unidad* en tanto solidaridad de

²² Como explica Zubillaga, et al, (2016), acontecimientos como la revolución rusa, la revolución cubana, el fin de la guerra fría y la conformación de un orden global mundial de la mano de procesos dictatoriales en el Cono Sur fueron detonantes de profundas transformaciones en el movimiento sindical. Así como las luchas feministas que pusieron en cuestión la idea de dominación únicamente atravesada por la cuestión de clase. Desde el año 1984 el PIT-CNT se constituye como referente indiscutible de diferentes luchas sociales, como central única de trabajadores, abogando por la unidad y la independencia del Estado.

clase, *solidaridad* en su sentido igualitarista, *justicia* como lucha contra las injusticias y *dignidad* en cuanto límite a la consideración del trabajador como fin en sí mismo, bajo el presupuesto de la relación fundamental de subordinación que implica el trabajo asalariado (Cosse, 2020). A su vez, la discusión sobre el sentido del cooperativismo para la conformación de una sociedad más justa se dio fuertemente a nivel internacional en las izquierdas con diferentes posturas y matices presentes hasta la actualidad. Las distintas corrientes ponen a las cooperativas al servicio de las organizaciones de clase, ya sea como proyecto de sociedad más igualitaria hasta posiciones más radicales como la emancipación social, de ahí las diferencias en su promoción por parte de los diferentes sectores de la izquierda uruguaya (Martí, 2019, 2021).²³

Del mismo modo el ámbito cultural ha sido históricamente espacio germinal de diferentes corrientes del pensamiento de izquierda. Desde finales del siglo XIX anarquistas, socialistas y comunistas ponen énfasis en lo cultural como espacio de promoción de formación política y activismo social que tuvo en la cultura un terreno fértil para el pensamiento utópico (Caetano, Marchesi y Markarian, 2021). Especialmente durante la década de los 60 y 70 las relaciones entre arte y política fueron un rasgo distintivo del campo intelectual y artístico del período (Pérez Buchelli, 2019). El movimiento del *teatro independiente* se inserta en esta trayectoria realzando el componente político y el compromiso social del quehacer escénico con un largo recorrido de organización que ha ido cambiando con el tiempo.²⁴ A su vez, los desarrollos posteriores del quehacer escénico, que desde el discurso crítico y académico se denominó *generación de los noventa* —con un lugar central en el campo teatral uruguayo— toma cierta distancia de la noción tradicional y canon del *teatro independiente* vinculado con la responsabilidad de transmitir un mensaje a la sociedad, así como de sus postulados políticos y organizativos, para reconfigurar la noción de compromiso, así como el vínculo entre política y teatro (Dansilio, 2014, Gutiérrez Muiño, 2016).

Ahora bien, por más que la llegada del progresismo, en mayor o menor medida, logró acciones afirmativas contra las políticas neoliberales y el mejoramiento de las condiciones de vida de sectores populares tomando varias de las demandas de los movimientos sociales.

²³ Martí (2019) resume estas posturas a partir de tres finalidades que se le asignan: mínima, donde el cooperativismo tendría una finalidad meramente económica; media, donde hay una finalidad socioeconómica y política, y, por último, máxima, en donde el cooperativismo representa el esbozo de una sociedad futura. Estas posturas responden a diferentes anclajes políticos y van a estar presentes en la historia del cooperativismo hasta la actualidad.

²⁴ La Federación Uruguaya de Teatros Independientes (FUTI) nace en 1947 y algunos de sus principios tienen que ver con la independencia del Estado, la solidaridad, un teatro de arte y militancia social, y la autonomía ideológica del estado y del mercado, entre otros elementos.

Desde algunas posturas críticas, la crisis del 2002 se saldó sin grandes cuestionamientos a la lógica de dominación política en tanto forma liberal. Los gobiernos progresistas restauraron la legitimidad del estado como actor político central, pero manteniendo el patrón de acumulación capitalista basado en la explotación intensiva de la naturaleza, de la mano de políticas sociales redistributivas y apaciguando los conflictos entre clases sociales (Castro, Santos, 2018).²⁵ Aunque el Frente Amplio recurrió a mecanismos para reducir moderadamente la pobreza con una mejora en políticas concretas de justicia social, aumento del empleo y beneficios en las condiciones laborales. Esto no supuso dinámicas sostenidas para limitar la mercantilización de la sociedad, ni la construcción efectiva de derechos sociales y la redistribución de la riqueza (Falero, 2006). De modo contradictorio, se intentaba concordar una perspectiva social que se alineara con los discursos históricos de la izquierda, al mismo tiempo que recurrieron a una institucional estatal de herencia batllista, en muchos casos ya en relativa decadencia, apostando a una mayor redistribución y derechos, pero sin mayores cuestionamientos al desarrollo capitalista (Caetano, et al, 2021).

Frente a este complejo entramado es un desafío para los movimientos socio-políticos ser críticos con un gobierno con el que se mantienen lazos históricos y que alcanza el gobierno marcado por las luchas contra el neoliberalismo que los propios movimientos sociales protagonizaron. La hegemonía progresista se construyó sobre un discurso que inhabilitó el descontento y el cuestionamiento, deslegitimando otras críticas, —como las de la izquierda no frenteamplista—, lo que implicó fuertes cambios en el accionar de las organizaciones, y donde la relación entre el Frente Amplio y los movimientos sociopolíticos se presenta como un vaivén entre la integración y el rechazo (Castro, Elizalde, Menéndez y Sosa, 2014). Se alteran así las lógicas de conflicto e identificación entre los que serían los amigos y los enemigos complejizando las relaciones “cuando pasaron a gobernar los compañeros” (Bringel, Falero, 2016, p: 29). De esta manera, el ciclo progresista se cierra con paradojas político-económicas y tensiones con el movimiento social en el marco de las transformaciones de la *forma Estado* trayendo la cuestión sobre los límites del consenso hegemónico progresista, cuán progresista fue *el giro a la izquierda*, y cómo se sostuvo en patrones de acción ambivalentes y contradictorios (ídem, 2016). Lo que dio lugar al desgaste

²⁵ El rol central del estado enlaza con lo que con matices históricos Menéndez-Carrión (2015) señala como rasgos sobresalientes de lo que significa la izquierda en nuestro país: el compromiso con el igualitarismo y con la intervención del Estado para revertir distorsiones del mercado e implementar políticas de distribución justas.

del movimiento social y la recomposición de gobiernos de derecha beligerantes en la región (Thwaites y Oubiña, 2018).

2.2.- *Lógica estatal progresista: entre la confrontación y la institucionalización*

En este entramado de simultánea cercanía y distancia con el Frente Amplio, es indudable que este trajo cambios favorables que contrarrestaron, con diferentes grados, el avance neoliberal. Durante la gestión progresista hubieron mejoras laborales que rescatan el proyecto cooperativo, se estimula la actividad sindical, hay un aumento inédito del marco de protecciones y de derechos para los trabajadores a través de un conjunto de leyes que el movimiento sindical acompaña y que reflejó un crecimiento de la tasa de sindicalización.²⁶ Algunas posturas menos críticas hacia el progresismo leen estas acciones como una etapa de integración de la sociedad uruguaya en torno al trabajo con una voluntad de regulación protectora en línea con la idea moderna de trabajo en donde el *dialogo social* es un eje central en tanto principio institucionalizador del conflicto (Notaro, Quiñones, Senatore y Supervielle, 2011).

En materia de políticas culturales se introdujo el paradigma de *ciudadanía cultural* buscando promover la ampliación de los derechos culturales, siendo las políticas culturales una solución a diversas problemáticas socioeconómicas que exceden el campo cultural propiamente dicho (De Giorgi, 2024, Bayardo, 2007).²⁷ Caracterizando a las políticas culturales progresistas Sequeira y Lembo (2020) hablan de dos ejes principales: el reconocimiento de los derechos culturales de los ciudadanos en clave democratizadora para paliar inequidades, junto con la necesidad de Estados fuertes que los garanticen. A su vez, en esta clave de desarrollo, la cultura es entendida como un ámbito a estimular de la actividad económica, especialmente en clave de desarrollo social. Estas políticas culturales con perspectiva democratizadora con respecto a posiciones más clásicas que entienden a las artes vinculadas solo a las manifestaciones de la alta cultura trajeron algunos avances, como el

²⁶ Algunos de los cambios que se introducen mencionados en Zubillaga, et al (2016) son regular la negociación colectiva y la re edición de los consejos de salarios; licencias especiales, limitación de jornada laboral en especial para algunos grupos vulnerados y varias normas de seguridad social, entre otros avances. En materia de políticas culturales se promovieron políticas de reconocimiento y estímulo a la producción y consumo cultural. En materia de cooperativismo se concreta la Ley No 17.978 de Cooperativas sociales, la Ley No 18.716 General de Cooperativas, se crea el Instituto Nacional del Cooperativismo y el Fondo para el Desarrollo constituyendo un momento bisagra en la historia de la promoción del cooperativismo (Martí, 2019).

²⁷ En el 2007 desde el MEC crea el Área de Ciudadanía Cultural (con los programas Usinas Culturales, Fábricas de Cultura, Centro Cultural Urbano y Puntos de Cultura); y el Departamento de Industrias Creativas (DICREA). En el 2009 la Cuenta Satélite para la Cultura y los conglomerados creativos como Audiovisual Uruguay, Conglomerado de Diseño, Conglomerado Editorial y Cluster de Música, entre otras iniciativas que responden a estas directrices. Así como políticas de fomento de la producción artística, como los Fondos Concursables para la Cultura.

aumento del presupuesto, la descentralización territorial, mejora en el acceso a actividades artístico-culturales lo que favoreció el empleo artístico por vía directa o indirecta, así como los intentos para su formalización.

El impulso del progresismo contrarrestó de alguna manera el desgaste neoliberal que le quito fuerza y capacidad de confrontación al movimiento social abriendo demandas y oportunidades a partir de una serie de políticas públicas, pero a la vez generó nuevos conflictos y articulaciones. Diversos análisis consensan en que la contracara en el plano de la organización y la capacidad de confrontación de estos avances legislativos y políticas sociales que posibilitaron ciertas mejoras laborales y sociales con un Estado fuerte como eje va a desembocar en un proceso de institucionalización del conflicto entre clases o desmovilización y pasificación de los movimientos populares en tanto ejercicio de control y hegemonía por parte del Estado (Castro, et al, 2014).

La demanda del *retorno* al Estado sostenida sobre la ilusión del Estado de Bienestar del discurso progresista para Sztulwark (2019) se dio a través de una *mediación precaria* que subordinó mediante la inclusión vía consumo y derechos. Esta mediación precaria tuvo de progresista el reconocimiento de ciertas demandas *desde abajo*, pero *precaria* en la medida que coartó y disminuyó su potenciación y autonomía (Dezzuto en Sztulwark, 2019). Se favoreció así el deterioro de la capacidad de acción y movilización de los movimientos sociales con cada vez mayor dependencia de ayudas estatales para sobrevivir, limitando su articulación política de base y volcando su actividad hacia la incidencia política en las instancias institucionales (Zibechi, 2010, Bringel, Falero, 2016).

Siguiendo a Zibechi (2010) uno de los mayores cambios que propiciaron los gobiernos progresistas fue convertir a los movimientos sociales de tinte contestatario y autónomo, en organizaciones sociales estructuradas como instituciones, con recursos técnicos y un sector administrativo como parte de la estatalización de la sociedad civil. Sucediendo una suerte de división del trabajo —con mayores apoyos a los llamados proyectos socio-productivos o cooperativos— en donde el Estado aporta recursos y las organizaciones conocimiento territorial y vinculación cara a cara. Estas políticas sociales que ahora pasan a ser participativas “revalorizan el componente de cooperación y asociatividad como elementos clave para generar redes de contención de las personas desocupadas” (ídem, 2010, p:12). Uno de los resultados de estos cambios fueron la profesionalización de la dirigencia de los movimientos en un formato parecido al de las ONG, es decir, “pasaron de la disruptión a estar integrados en el circuito productivo paraestatal” (ídem, 2010, p:15).

En el caso uruguayo fue notorio el pasaje de recursos militantes con influencia en la sociedad civil a la gestión gubernamental con la consecuente transformación de la figura del militante en gestor lo que llevó a cierta despolitización y tecnificación del discurso (Caetano, et al, 2021). El ámbito cultural no fue la excepción, estas políticas culturales democratizadores se dan de la mano de cargos públicos ocupados por figuras destacadas del arte y la cultura vinculadas al ámbito “independiente”. Caso paradigmático es el de Sergio Mautone, presidente de la SUA que en el año 2015 fue Director de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura. A su vez, Héctor Guido, referente del Teatro El Galpón y Mariana Percovich destacada figura del teatro postdictadura, fueron ambos Directores de Cultura de la Intendencia de Montevideo, entre otros artistas del teatro y la danza que pasaron a tener cargos públicos de relevancia.

En suma, estas políticas culturales mantuvieron cierta impronta democratizadora y descentralizadora que habilitó el reconocimiento y estímulo de la producción artística y el consumo cultural, pero lo hicieron sin cuestionar los dispositivos de mercantilización de la cultura y los intereses del capitalismo (Naser y Delacoste, 2018). Aunque el Frente Amplio generó una serie de políticas culturales importantes, en general tuvieron una débil institucionalidad, con presupuesto bajos y contrataciones precarias dentro del estado, o sobre la base de mecanismos competitivos y lógicas de mercado. Siendo el consenso un elemento central, colaborando a moderar la capacidad crítica del conflicto capital-trabajo del movimiento social a favor de la lógica de la alianza estratégica histórica con la coalición de izquierda, dando cuenta de algunos rasgos de esta forma de gobernabilidad progresista.

2.3.- Nuevos modelos cooperativos para la regulación del trabajo escénico

En este escenario de resultados ambivalentes de la gestión del progresismo y el retorno de la derecha al gobierno, el cómo contrarrestar las políticas neoliberales sigue siendo un problema importante en la capacidad de respuesta de los movimientos de trabajadores en Uruguay. El sindicalismo uruguayo tuvo que incorporar formas de acción más acordes con las transformaciones capitalistas enlazando diferentes tradiciones de pensamiento que lo conforman. Las investigaciones sobre la participación política explican un cambio en el modelo hegemónico de la militancia de izquierda entre las décadas de 1960 y 1970, con un abandono del “mito” de la clase obrera y de la “generación militante” que cuestiona ciertos pilares como la verticalidad, el pragmatismo y la toma de poder estatal sugiriendo la existencia de formas alternativas de participación y cohesión colectiva que dan cuenta de

una transformación de la cultura política que ya no se centra en la lucha de clases (Longa, 2016).²⁸ Se trata de lo que Svampa (2010) analiza como la emergencia de un *nuevo ethos militante*, en especial en la década de los 90 para América Latina, caracterizado por la acción directa, territorialidad, demanda de autonomía y modelo asambleario, entre otras características de las luchas.²⁹

Se integran así problemáticas sociales transversales a la acción sindical, como la desigualdad de género que el movimiento feminista ha puesto en debate junto a cuestiones como la discapacidad, la juventud, el ambiente o los procesos de autonomía de los trabajadores, entre otros asuntos. Lo que dio lugar a la apertura de las formas tradicionales en las que operó el sindicalismo hacia otros repertorios de acción, innovando en sus estrategias, temas y articulando con otros movimientos sociales (Quiñones, Supervielle, Acosta, Cosse y Rivero, 2018). Para estos autores uno de los repertorios de acción que el sindicalismo uruguayo incorpora tiene que ver con luchas por la emancipación del capital, “organizando a trabajadores a través de emprendimientos productivos, acciones de ocupación, recuperación de empresas y promoviendo distintas acciones autogestionarias” (ídem, p: 165). La iniciativa de los artistas sindicalizados en la creación de cooperativas de trabajo puede ser leída en esta clave dentro de los ejes de conflictos sociales desplegados en las últimas décadas en torno al trabajo que provienen de sindicatos o de movimientos sindicales que tienen el formato básico heredado del siglo XX, combinados con nuevas formas de lucha de base cooperativa y luchas del precariado (Bringel, Falero, 2016).³⁰

En consonancia, la formación de cooperativas para el trabajo cultural y artístico viene siendo alentada por diferentes actores y políticas en todo el mundo como modo de regularizar su situación laboral.³¹ La figura de la cooperativa tendría ventajas, ya que facilita la formalización del empleo incluyendo las particularidades de la producción artística. A su vez, este modelo aparece como “natural” para el quehacer escénico que en Uruguay se ha

²⁸ Este cambio de orientación para Modonessi (2013) habla no solo de los desafíos para el marxismo en la transformación del capitalismo y la derrota histórica de los movimientos socialistas revolucionarios del siglo XX, sino también, de una operación ideológica que logró sancionar a toda una corriente de pensamiento con conceptos particularmente ricos y fecundos para el análisis de los procesos socio-políticos.

²⁹ Estos procesos son inseparables de la reflexión feminista que ayudó a profundizar y expandir estas nuevas luchas en clave de la reproducción de la vida por sobre la acumulación de capital, en una *política de las necesidades vitales* (Gutiérrez, 2017).

³⁰ Esta convivencia de luchas por derechos salariales con luchas laborales de base cooperativo por más que toma nuevo impulso tiene una larga historia. Para una discusión sobre los conflictos entre sindicalismo y cooperativismo ver Rieiro (2008) y Guerra (2008).

³¹ Ejemplos regionales son el Programa de Promoción y Fortalecimiento del Trabajo Cultural del Ministerio de Cultura de Chile que apoya la consolidación de cooperativas y en Argentina la creación de MARCA, Mercado para la promoción del cooperativismo entre los proyectos de las industrias culturales, las artesanías y los espacios culturales.

organizado históricamente en cooperativas y refiere a un modo de hacer del teatro independiente (Menéndez-Carrión, 2015). Estas cooperativas escénicas informales que no están registradas ante el estado organizan el trabajo colectivamente bajo principios de cooperación, solidaridad y creación grupal dialogan con los lineamientos del movimiento cooperativo.³² Asimismo, no es novedad que el cooperativismo en el panorama más amplio de desregulación laboral y expansión capitalista, aparece como una alternativa viable en varios niveles para la generación de empleo, funcionando también como una red de relación y afectos que da protección para quienes la integran (Martí, Rodríguez y Camiletti, 2006). En este marco, lo que si aparece como novedoso es el surgimiento inicialmente en Europa, pero con influencia en América Latina, de modelos cooperativos promovidos por el estado en respuesta al aumento del trabajo autónomo o freelance con actividad intermitente con características diferentes con respecto al modelo clásico de trabajo asociado. Son las llamadas cooperativas de impulso empresarial que buscan dar apoyo al trabajador autónomo aportando al mejoramiento de las actividades de sus socios y presentándose como una innovación en la Economía Social (Fajardo, 2018).³³ Este tipo de cooperativas funciona en varios países siendo una solución para aquellas profesiones que se desarrollan en el llamado sector creativo (técnicos, artistas, escritores, arquitectos, etc.).

El objetivo de estas cooperativas es contribuir al mejoramiento colectivo de servicios orientando y apoyando el proyecto del socio, junto a la mejora de actividades irregulares que de otro modo quedarían en el ámbito de la economía informal (Hernández, 2017). Para cumplir con este propósito pueden tener un amplio abanico de actividades proporcionando cobertura jurídica, técnica, formativa, económica, ser fuente de empleo directa o indirecta, desarrollar servicios mutualizados e intermediar entre socios y clientes. Se trata de una estructura *paraguas* que reconcilia iniciativas individuales con una mirada colectiva, cooperativa y mutualista a través de diferentes herramientas administrativas y jurídicas (ídem, 2017).

Para la autora la clasificación de este modelo como cooperativa de trabajo no es el más acorde, ya que estas últimas tienen como singularidad el trabajo en común de sus socios

³² Las cooperativas escénicas funcionan por puntajes de acuerdo a roles y tareas sobre los cuales se reparten los ingresos luego de pagar los gastos de producción. Esta forma de organización en Uruguay no es reconocida por el estado ni garantiza ingresos o aportes sociales. En Argentina en cambio tienen estatuto legal desde 1968 como sociedades accidentales de trabajo. Para este tema Bayardo (1992).

³³ Ejemplos de este modelo son la cooperativa pionera sociedad mutual para artistas SmartCoop *Société Mutuelle pour Artistes* (Bélgica) fundada en 1998 y con sede en seis países, Cap Services (Francia), Musicat, Acento, CoopArt (España), entre otras; y caso aparte es la Cooperativa Paulista de Teatro, fundada en 1979. Para un análisis detallado del funcionamiento de este modelo cooperativo ver Hernández (2017).

(producción de bienes o servicios) para terceros, mientras que en la cooperativa de impulso empresarial el trabajo en común está ausente. Sería más bien una ampliación de esta categoría, ya que por más que su objetivo consiste en dar apoyo a sus socios, no existe una organización colectiva de trabajo, ni una puesta en común de las actividades de sus socios, lo que la convierten en un híbrido entre una cooperativa de trabajo y una de servicios lo que puede llevar a una flexibilidad de los principios cooperativos escondiendo prácticas netamente empresariales y de mera intermediación con terceros o en algunos casos fraudulentas (Hernández, 2017).³⁴ Lo que supone que solo el formato no alcanza para ser una cooperativa si no se rige por los principios cooperativos y no se adecua al régimen general de seguridad social.

Sin olvidar estas posibles limitantes y sus implicancias para la organización colectiva, es justo esta hibridación entre creadoras de empleo y prestadoras de servicios lo que hace de este modelo útil, en especial para la facturación de contratos y el aporte de seguridad social cuando se trabaja autónomamente. En Uruguay este modelo se replica con características propias dando cuenta de las nuevas estrategias y ejes de lucha del sindicalismo, así como de las transformaciones del mundo cooperativo frente a la metamorfosis del trabajo, procesos que desde una mirada macro van a determinar la matriz de surgimiento de las cooperativas, su evolución y sus perspectivas de lucha (Martí, 2019).

2.4.- Valorarte como herramienta sindical

La creación en el 2008 durante el gobierno del Frente Amplio de la Ley 18.407 de Sistema Cooperativo junto al nacimiento de INACOOP, va a abrir un nuevo vínculo entre estado y cooperativismo que genera un ámbito técnico, administrativo y financiero para la promoción del cooperativismo, cerrando una etapa de legislación fragmentada y débil, obedeciendo a una nueva concepción de las políticas sociales (Martí, 2019).³⁵ En este marco se crean dos modelos nuevos o subclases de cooperativas de trabajo, las Cooperativas Sociales, como un instrumento del Ministerio de Desarrollo Social para la generación de empleo destinada a sectores desfavorecidos; y las Cooperativas de Artistas y Oficios Conexos que crea también

³⁴ Un punto problemático que resalta la autora en el caso español para este modelo es sobre a qué régimen de Seguridad Social se encuadra a sus socios, si como asimilados a trabajadores por cuenta ajena o como trabajadores por cuenta propia (Hernández, 2017).

³⁵ INACOOP se crea en este marco y es quien propone, asesora y ejecuta la política nacional del cooperativismo. Tiene como objetivo promover el desarrollo económico, social y cultural del sector cooperativo y su inserción en el desarrollo del país. Para Martí (2019) la cooperativa se convirtió en una herramienta para lograr la inclusión social y la política pública apunta más a la creación de empleo protegido que al desarrollo de una forma económica diferente.

bajo la Ley N.º 18.384, Estatuto del Artista y Oficios Conexos el Registro Nacional de Artistas y Actividades Conexas del Ministerio de Trabajo y Seguridad Social (MTSS) que reconoce el trabajo artístico ante el Estado.

Esta ley viene a resolver una demanda histórica del gremio teatral de resguardo legal y reconocimiento del trabajo artístico, remplazando a la primera ley del año 1953 que integró a los artistas y profesionales del teatro dentro del régimen jubilatorio y que fue derogada en el año 1979 por la dictadura (Zúñiga, 2009).³⁶ Permite amparar el trabajo artístico bajo la legislación del trabajo y la seguridad social aportando por los períodos de actividad en base a las remuneraciones efectivamente percibidas y facilita la creación de cooperativas de trabajo artístico que se rigen por la Ley de Sistema Cooperativo para viabilizar el aporte a la seguridad social.³⁷ Es una opción para el trabajador autónomo que no puede hacerse cargo de los costos fijos de una empresa Unipersonal fuera de la relación de dependencia o para las cooperativas de artistas que funcionan “de hecho” con una duración limitada o por proyecto y que se les dificulta la formalización.

Su especificidad está dada por las personas que la integran, constituidas por artistas o intérpretes ejecutantes, la forma en que brindan sus producciones o servicios, el régimen de trabajo y el aporte previsional.³⁸ A diez años de la derogación de la ley, en la pionera investigación sobre el funcionamiento y matriz de surgimiento de las cooperativas de trabajo artístico en nuestro país, Etcheverry, Romero y Torrelli (2019) identifican cinco cooperativas funcionando: tres de gran tamaño de origen sindical, Valorarte (artistas escénicos del teatro y la danza), Coopaudem y Cooparte (ambas de músicos); y dos de menor tamaño, Murga Agarrate Catalina y Teatro para el fin del mundo, impulsadas por colectivos artísticos, todas creadas entre los años 2009 y 2011 como un posible resultado de un primer impulso de la ley.³⁹

³⁶ La ley incluía a todas las personas que formaban parte del gremio profesional del teatro y creaba un régimen de cómputos por períodos anuales, sin importar el tiempo efectivo de la actividad realizada, teniéndose en consideración la particularidad de la intermitencia y simultaneidad de trabajos (Zúñiga, 2009).

³⁷ Las cooperativas de artistas son definidas por la Ley de Sistema Cooperativo como “aquellas cooperativas de trabajo constituidas por personas físicas calificadas como artistas intérpretes o ejecutantes, así como por aquellas que desarrollen actividades u oficios conexos a las mismas” y pueden conformarse por “personas físicas inscriptas en el Registro Nacional de Artistas y Actividades Conexas del Ministerio de Trabajo y Seguridad Social (MTSS)” (Art. 180).

³⁸ La Ley N.º 18.384, Estatuto del Artista y Oficios Conexos (artículo 1) establece que: Se entiende por artista intérprete o ejecutante a todo aquel que represente un papel, cante, recite, declame, interprete o ejecute en cualquier forma una obra artística, la dirija o realice cualquier actividad similar a las mencionadas, sea en vivo o registrada en cualquier tipo de soporte para su exhibición pública o privada. Se entiende por oficios conexos, aquellas actividades derivadas de las definidas en el inciso anterior y que impliquen un proceso creativo, tales como técnicos en diseño, vestuario, maquillaje, escenografía, caracterización, iluminación y sonido.

³⁹ Sobre el funcionamiento y origen de las cooperativas de trabajo artístico ver Etcheverry, Romero y Torrelli (2019) 10 años de cooperativas de artistas en Uruguay *Naturaleza, funcionamiento y perspectivas*.

La pregunta por los orígenes de las cooperativas para Martí (2019) es una de las claves explicativas del desarrollo del cooperativismo, diferenciando entre *fines*, el tipo de servicio que ofrecen y sus *fuentes*, quienes las crearon; siendo las tres principales fuentes de surgimiento de las cooperativas, los obreros, los patrones y el estado (Gide en Martí, 2019). Asimismo, sintetizando otros aportes reconoce varias matrices de surgimiento de las cooperativas destacando el papel fundamental que el estímulo exterior tiene para su gestación, en especial del estado, que en Uruguay ha utilizado la figura cooperativa para diferentes objetivos siendo un factor determinante para el desarrollo del cooperativismo (ídem, 2019).

En esta línea Etcheverry, et al, (2019) entienden que por más que las cooperativas de trabajo artístico son una iniciativa conjunta entre el gremio artístico y el estado, concibiendo a la cooperativa como una herramienta sindical que permite aplicar el Estatuto del Artista y posibilitar el aporte a la seguridad social negado históricamente para los trabajadores artísticos.⁴⁰ Es finalmente el estado el principal articulador dado “su interés de formalizar a un sector de la economía que se encontraba excluido del sistema de seguridad social” (p:11), con lo que estas cooperativas entrarían en la categoría de cooperativas que surgen a partir del impulso del estado en el marco de una política pública (Terra, 1986).

De este modo, los autores establecen dos grandes modelos de cooperativas de artistas, relacionados con su matriz de surgimiento, las cooperativas que llaman *paraguas*, con más de 2000 socios, entendidas como una herramienta sindical, más cercana a una cooperativa de usuarios; y las cooperativas más chicas, de 50 socios o menos, que se asocian con una práctica autogestiva y se parecen más a una cooperativa de trabajo tradicional. Estos dos modelos hacen referencia también a concepciones diferentes entre quienes redactaron la ley, que visualizaban colectivos de artistas estables que se formalizaban en cooperativas de trabajo y los gremios de artistas que plantearon cooperativas macro por rubro (Etcheverry, et al, 2019).

Dentro de las cooperativas de gran tamaño, de impulso sindical, *paraguas*, está Valorarte.⁴¹ Esta cooperativa fundada en 2009 nace por iniciativa de la Sociedad Uruguaya de Actores (SUA) y de la Asociación de Danza del Uruguay (ADDU) para garantizar los aportes a la

⁴⁰ La iniciativa nace del Sindicato de los músicos (AUDEM) y el de actores (SUA) y bailarines (ADDU) que venían trabajando junto al estado para la formalización del trabajo escénico.

⁴¹ Los objetivos de Valorarte son: promover la práctica de la cultura artística, su desarrollo y difusión, formalizar el trabajo de los artistas y visibilizar el trabajo de los miembros de nuestra organización generando oportunidades laborales. En <https://valorarte.com.uy/>

seguridad social y la facturación de servicios de sus asociados.⁴² Ofrece como característica de esta matriz de surgimiento, la administración del trabajo del socio, la gestión de contratos para el estado a través de los fondos públicos destinados al fomento de la actividad artística y en lo privado, principalmente cine y publicidad.⁴³ Así como el cobro, liquidación de haberes y tributos correspondientes al Banco de Previsión Social y a la Dirección General impositiva, asesoramiento legal y representación sindical, entre otros servicios. En el último año aparece como un servicio destacado de Valorarte el casting online, la cooperativa cambia su identidad web generando una plataforma virtual con una base de datos con artistas y diferentes profesionales escénicos que tiene como objetivo visibilizar el trabajo de los miembros de la organización para generar oportunidades laborales.

La cooperativa se financia exclusivamente con un porcentaje del contrato de los asociados que es un 5%, salvo los contratos con la Intendencia de Montevideo que es el único ente público que se hace cargo de ese 5%, “que paga como comisión por la administración de una gestión tercerizada y la misma incluye los aportes personales en el caché del artista, de forma de no reducir los ingresos de este” (Etcheverry, et., al, 2019, p.15). Su sede está en Montevideo, cuenta con personal administrativo estable dedicado a la administración y gestión de contratos, así como de diferentes asesores. Se compone de aproximadamente 3000 cooperativistas, cifra estimada ya que no llevan un control estricto de sus asociados y muchos de ellos tiene una actividad esporádica (ídem, 2018).

El vínculo entre Valorarte y la SUA es muy estrecho, derivado de la concepción de Valorarte como una herramienta sindical y del peso de la SUA con una larga trayectoria gremial siendo un actor destacado en el desarrollo escénico nacional. La SUA fue fundada en el año 1941, integra el PIT CNT desde sus inicios y representa a los trabajadores en el Consejo de Salarios en el Grupo 18 “Servicios Culturales, de esparcimiento y comunicaciones” además de ser promotora de la creación de la ley del Artista.⁴⁴ Aunque en términos formales son independientes, en su funcionamiento es difícil separar roles y se suele confundir la identidad

⁴² La Asociación de Danza del Uruguay (ADDU) fue fundada en el año 2000 como una organización gremial sin fines de lucro que nuclea a trabajadores de la danza, está adherida al PIT CNT, integra Valorarte y es gremio cofundador de la Intersocial de la Cultura. En <https://addu.org.uy/>

⁴³ Los principales financiadores son la Intendencia de Montevideo, el Ministerio de Educación y Cultura y el Ministerio de Desarrollo Social. Etcheverry et., al (2019) mencionan que, para Valorarte, la reciente ley de cine cambió el panorama de contratos/ingresos, donde un 48% proviene del ámbito público y un 48% del privado.

⁴⁴ La SUA es miembro de la Federación Internacional de Actores Latinoamérica, promotora junto la FUTI de la Ley de la promoción del teatro independiente, impulsora de una cooperativa de vivienda Covi-Escena, desde la comisión de género se han llevado muchas acciones entre ellas el protocolo para Espacio seguro libre de acoso, además de acompañar al PIT CNT en sus reclamos e iniciativas (jornadas de recolección de firmas plebiscito, etc.), entre otras acciones. También integran Valorarte otros colectivos que se sumaron posteriormente como AUC-Gremio Cine ATANAR y Uruguay Ilumina.

de ambas organizaciones. Comparten sede, funcionarios y recursos, y las mismas personas suelen participar en diferentes roles de las dos directivas, además de que es requisito de ingreso a la cooperativa ser socio del sindicato y pagar una cuota mensual.

Esta modalidad de funcionamiento de Valorarte la asemeja a una cooperativa de impulso empresarial con muchas similitudes con las experiencias españolas o la pionera Smart de Bélgica. En nuestra legislación este modelo podría asimilarse a una cooperativa de usuarios, una de las dos modalidades básicas de cooperativas que junto con las de trabajo asociado define la ley de sistema cooperativo.⁴⁵ Si bien las cooperativas de trabajo artístico son un subtipo de las cooperativas de trabajo en las que según la ley se incluyen “aquellas cooperativas que solo tengan por objeto la comercialización en común de productos o servicios”, dando cabida a la actividad de Valorarte. No es la cooperativa la que ofrece un trabajo estable o permanente, sino que cada socio debe gestionárselo sin la organización colectiva detrás, acercándola más a una cooperativa de usuarios que de trabajo, siendo un *híbrido* como las define Hernández (2017) entre estas dos modalidades.

Este carácter *híbrido* se da por su particularidad como cooperativa de trabajo y por su rol de extensión de las funciones del sindicado, siendo el sindicato *la pata política* y la cooperativa la herramienta de gestión (Etcheverry, et al, 2019)⁴⁶. A su vez la conceptualización de la cooperativa como herramienta va ligada con la ausencia de articulación con el movimiento cooperativo y sus principios de acción durante el proceso de creación de la ley, quedando el funcionamiento y la formación de las cooperativas prácticamente al margen del movimiento cooperativista que no discutió sobre el contenido de la ley con los gremios artísticos (ídem, et al, 2018).

En síntesis, en Valorarte se conjuga la organización sindical tradicional que tiene como paradigma el trabajo asalariado con la organización cooperativa como una estrategia de formalización del trabajo escénico articulando una política pública de regulación laboral que buscó dar respuesta a un anhelo largamente demandado por los artistas escénicos. Sin desconocer la buena intención de la ley y sus beneficios de formalización ante el Estado y la

⁴⁵ La Ley 18.407 entiende que las cooperativas de usuarios tienen como objeto principal la adquisición de bienes o servicios para ponerlos a disposición de sus socios/propietarios en condiciones más favorables que las comunes del mercado en términos de precio, calidad, oportunidad o financiación. Y las cooperativas de trabajo son las que están organizadas en función del trabajo como factor esencial. Se constituyen y funcionan para asegurar a sus socios/propietarios un empleo estable y permanente, y a través de él, una remuneración digna. Se consideran incluidas en la definición precedente, aquellas cooperativas que solo tengan por objeto la comercialización en común de productos o servicios, siempre que: sus socios no tengan trabajadores dependientes para cumplir su propio rol u oficio; el uso de los medios de producción del socio esté afectado exclusivamente al cumplimiento del objeto de la cooperativa, salvo autorización expresa de esta.

⁴⁶ La SUA ya facilitaba la facturación a sus asociados y gestión de contratos antes de la promulgación de la ley, pero sin la posibilidad de que el trabajador aportara a su seguridad social.

posibilidad de aportes a la seguridad social, son muchos los desafíos por delante para las cooperativas de trabajo artístico que permitan dar cabida a la especificidad del quehacer escénico, sus luchas y la articulación con el movimiento cooperativo.⁴⁷

⁴⁷ En esta línea Etcheverry et, al (2019) identifican varios desafíos para pensar el desarrollo de las cooperativas de trabajo artístico: la ampliación de este derecho a otras expresiones artísticas, revisar su figura a una forma mixta, ampliar servicios, reducir trabas estatales para su implementación, mayor vínculo con el movimiento cooperativo y una visión menos instrumental de la cooperativa.

Capítulo 3.- Propuesta metodológica

Dado que mis objetivos implican dar cuenta de las perspectivas incorporadas en los discursos de los miembros de Valorarte sobre los propósitos de la lucha sindical y cooperativa, y una posible ampliación de las nociones de trabajo opté por una estrategia metodológica cualitativa de carácter exploratorio en donde busqué acercarme al trabajo escénico organizado en el marco de la conformación de Cooperativas de Trabajo Artístico en Uruguay en el año 2009. El trabajo escénico es un tema poco estudiado en América Latina, así como en nuestro país, con escaso desarrollo desde el abordaje sociológico que ha dejado relegado el estudio sobre las condiciones laborales de los artistas (Guadarrama, 2011) así como de sus formas de organización colectiva y sus luchas.

La investigación cualitativa proporciona conocimiento útil acerca de la dinámica de los procesos sociales, de cambio y del contexto social, haciendo del caso individual significativo en el marco de la teoría (Vasilachis, 2006). Como en toda investigación cualitativa la perspectiva de los sujetos sobre sus propios mundos (ideas, emociones e interpretaciones) son el centro de la indagación, dando cuenta de algunas lógicas subyacentes que dan coherencia a las experiencias vividas por los actores en relación con su contexto relacional (ídem, 2006).⁴⁸ Este enfoque al ser abierto, dúctil y reformulado continuamente durante el trabajo de campo me permitió un proceso interpretativo e inductivo de acercamiento a los sujetos y los fenómenos a abordar a partir de una pregunta guía inicial y un objetivo general. De las múltiples estrategias de investigación cualitativa elegí un enfoque etnográfico basado en entrevistas, apoyándome en la observación participante y la revisión de fuentes primarias y secundarias. Como enfoque, la etnografía analiza procesos o fenómenos sociales desde la perspectiva de sus miembros, ofreciendo un conocimiento *situado* de las actividades y significados de personas concretas sin negar la posibilidad de hablar de las *grandes cuestiones* (Guber, 2001, Restrepo, 2022). A su vez, en la etnografía como enfoque o encuadre metodológico —como en otras tradiciones de la investigación cualitativa— es el investigador un actor que participa de los eventos y procesos que investiga, por medio de una participación vivida del sujeto que se comprende en los fenómenos que busca comprender y que nunca es el reflejo de una realidad neutra (Haraway, 1995). Esta mirada

⁴⁸ Vasilachis (2006) siguiendo a Flick (1998) propone cuatro elementos principales de la investigación cualitativa: a) la adecuación de los métodos y las teorías, b) la perspectiva de los participantes, c) la reflexividad del investigador y, d) la variedad de enfoques y métodos.

reacciona al pensamiento positivista racionalista de pretendida objetividad y neutralidad que presupone una tajante separación entre el sujeto y el objeto, y entre sentido común y conocimiento científico; de ahí la preferencia por el pronombre personal apelando al saber en común entre el que escribe y el lector (Becker, 2011).

Desde la década de los 60 las ciencias sociales y en especial la antropología han desarrollado la noción de reflexividad para dar cuenta de los dilemas en torno a la relación sujeto-objeto para la comprensión de lo social. La noción de reflexividad refiere a una concepción de la vida social, a una propuesta de compresión del proceso de investigación en varios niveles (en relación a la propia práctica investigativa, a las condiciones de construcción del objeto, las determinaciones del campo, etc.) y a una herramienta metodológica para la comprensión de la intersubjetividad que se conforma en el campo junto a los sujetos de estudio (Grimson, 2003). De este modo el encuentro etnográfico concebido como proceso de interacción de actores sociológicos y como situación objetivable “puede reflexivamente aportar elementos fundamentales para el conocimiento de los otros” y convertirse en un material cardinal de interpretación (ídem, 2003, p:63).

Prestar atención a las formas en que como los investigadores estamos involucrados con lo que estudiamos es un reto que se presenta en cualquier investigación, pero en este caso tuvo especial importancia debido a mi posición de trabajadora escénica autónoma. Me desenvuelvo como gestora cultural desde hace más de veinte años, tengo formación artística y he estado involucrada en la generación de diversos proyectos escénicos, cumpliendo varios roles en particular en los que la Ley del Estatuto de Artista define como oficios conexos (gestión, producción, apoyo técnico, búsqueda de fondos, etc.). A su vez soy socia de Valorarte, algunos de mis empleos como trabajadora autónoma de los últimos años son cobrados por la cooperativa y ya antes de la creación de Valorarte facturaba a través de la SUA para el ámbito audiovisual. Conozco a varias de las personas entrevistadas directa o indirectamente, así como me son familiares las experiencias narradas que son compartidas en mi propia experiencia personal.

Esta cercanía me coloca en una posición de privilegio para atestiguar procesos y dar cuenta de experiencias, pero también condicionó los intercambios, facilitándolos algunas veces, así como lo contrario otras. Por otra parte, el análisis sobre mi propia experiencia en diálogo con las entrevistas me ayudó a ampliar la mirada sobre las diferentes aproximaciones que las personas tienen sobre su quehacer escénico en los cruces con el trabajo organizado. En este sentido la explicitación de mi recorrido profesional sirvió de punta pie como ejercicio

reflexivo de necesaria revisión y objetivación de mi práctica como investigadora, así como los “a prioris” con los que conté al ingreso al campo que llevaron a una reformulación de mis preguntas de investigación y de varios supuestos que condicionaban mi perspectiva sobre el tema.

Bourdieu (2003 b) hablaba de reflexividad como una *objetivación del sujeto de objetivación* tomándose a sí mismo como objeto a partir de los mismos métodos con los que investigaba a “otros”. Esta idea se relaciona con la de *vigilancia epistémica* que en la propuesta de Bourdieu debe tener todo análisis social en tanto capacidad crítica y de objetivación de la propia posición del investigador. No como acto individual que puede llevar a posturas *narcisistas* sino como una crítica a las condiciones sociales e históricas que limitan y posibilitan las posiciones del propio investigador (Cuestas, Iuliano, Urtasun, 2018). Una tarea sin duda desafiante cuando es la propia práctica la que se investiga, como en este caso.⁴⁹ Para delimitar mi objeto de estudio, de las tres cooperativas *paraguas* que existen, seleccioné Valorarte, cooperativa conformada por la Sociedad Uruguaya de Actores (SUA) y la Asociación de Danza del Uruguay (ADDU) con aproximadamente 3000 socios de todo el país. La elección de la cooperativa que nuclea a las artes escénicas en su modalidad de teatro y danza respondió, como vimos, a dos motivos. Por un lado, a su particularidad con respecto a otras disciplinas artísticas. Al ser una experiencia efímera, un acto único e irrepetible, con una pluralidad de elementos (Dansilio, 2014) que suceden “en vivo” tiene mayores obstáculos para su regulación por sobre otras manifestaciones artísticas como la literatura o la música que dan como resultado un objeto “tangible”. Y por otro, al vínculo histórico entre las variadas formas del arte vivo, corporal, danza o performance y el teatro independiente con el pensamiento de izquierda en nuestro país (Pérez Buchelli, 2019). Ambas cuestiones interesan ya que determinan la especificidad de las demandas y formas de organización de los trabajadores escénicos sindicalizados en el contexto laboral y político en nuestro país. Si bien hay otras dos cooperativas de artes escénicas conformadas a partir de la Ley Estatuto de Artista (Teatro para el fin del mundo y Murga Agarrate Catalina) ninguna respondió a mi solicitud para entrevistarlas con lo que no puede integrar sus puntos de vista a esta investigación.

⁴⁹ Grimson (2003) citando a Bourdieu (1995) a modo de ejemplo de esta capacidad reflexiva habla de “(...) tomar conciencia y lograr el dominio (hasta donde sea posible) de las coacciones que pueden operar contra el sujeto científico a través de todos los nexos que lo unen al sujeto empírico, a sus intereses, impulsos y premisas, las cuales necesita romper para constituirse plenamente” (p: 156).

En este estudio exploratorio tomé inicialmente como un conjunto homogéneo a los artistas escénicos del teatro y la danza y los oficios conexos asociados (diseño, iluminación, vestuario, gestión, etc.), en tanto socios de la misma cooperativa y siendo los sindicatos que los nuclean conformadores de Valorarte, sin embargo, el énfasis terminó estando en los artistas del teatro y la SUA como el gremio que los aglutina. Durante la investigación se fue haciendo evidente el peso histórico del sindicato de actores, su extensa trayectoria y la centralidad para el funcionamiento de Valorarte en tanto *herramienta* del sindicato. Así como la menor cantidad de personas asociadas a la cooperativa que se dedican a la danza, en relación con las personas vinculadas al teatro. De un total de 3017 personas asociadas a Valorarte a la fecha de cierre de esta investigación, aproximadamente 200 personas provienen de ADDU.⁵⁰

Por lo tanto, este recorte dejó afuera del análisis las particulares condiciones de producción y los desarrollos históricos diferenciados entre ambas disciplinas, así como las diferencias y puntos de contacto de ambos gremios enmarcando el análisis en la actividad de la SUA. Así tampoco se incluyó a las disciplinas que no entran exactamente en esas categorías, como el circo, por ejemplo. Integran Valorarte otros colectivos como Uruguay Ilumina, ATANAR y AUC-Gremio cine que se sumaron con posterioridad a su fundación y que no están incluidos en este estudio, siendo el foco los sindicatos fundadores de la cooperativa. En este mismo sentido, por cuestiones de espacio no se pudo hacer un examen detallado de los contrastes entre técnicos y artistas, que, con puntos en contacto, tiene diferencias que aquí apenas sugiero. El foco se puso en las personas que viven o tienen su actividad artística en Montevideo, descartando a los artistas escénicos que viven en otras partes del país. Estas cuestiones sin duda importantes abren nuevas interrogantes sobre participación, representación, desarrollo de ambos sindicatos, especificidades disciplinares, contrastes entre Montevideo y otras partes del país, así como en las formas diferenciadas entre trabajo artístico y trabajo técnico en las que sería interesante seguir profundizando.

Parte de las entrevistas fueron hechas previo a la pandemia de COVID 19 y algunas otras fueron realizadas al inicio de la pandemia. La situación sanitaria modificó sustancialmente el vínculo de los artistas escénicos con la cooperativa y el sindicato, así como las necesidades y reivindicaciones de las personas asociadas, visibilizando situaciones que ya existían y que se agravaron en ese contexto. Durante la pandemia se cerraron las salas y espacios teatrales

⁵⁰ Información proporcionada por Valorarte para esta investigación.

cancelando la actividad escénica dejando a muchos artistas sin trabajo. La respuesta del gobierno que iniciaba Lacalle Pou—actual presidente y candidato por el Partido Nacional—representando el retorno de la derecha al gobierno recibió muchos cuestionamientos del sector cultural. Se realizaron diversas movilizaciones y negociaciones por parte de la SUA con el gobierno para dar respaldo a los trabajadores escénicos, así como surgió una experiencia de organización de trabajadores culturales por fuera del ámbito gremial llamada Primer Ensayo. Sin negar la relevancia de estos procesos, que se mencionan tangencialmente, estos no forman parte del análisis de esta investigación, que se centra en el período 2008-2019 previo a la pandemia y pone el foco en la relación entre movimientos sociales y gobiernos progresistas representado por el Frente Amplio.

Para cerrar, no quiero dejar de comentar que en el correr de la investigación salieron a la luz denuncias públicas de mujeres sobre situaciones de acoso u abuso sexual dentro del ámbito teatral con diferentes repercusiones y alcances, a las que la comisión de género de la SUA intentó dar respuesta. Esta problemática excede los objetivos de este estudio, pero no por ello deja de ser un problema sustancial desde la perspectiva del trabajo escénico organizado en la medida que las condiciones diferenciadas de trabajo entre mujeres y varones, así como las violencias involucradas, interpelan los fundamentos ideológico-políticos de las organizaciones y su accionar.

3.1.- Trabajo de campo

Como primer acercamiento hice 7 entrevistas preparatorias a estudiantes y docentes de la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático (EMAD) dependiente de la Intendencia de Montevideo (IM).⁵¹ En este acercamiento inicial con artistas y técnicos con amplia experiencia y estudiantes que recién se inician en la actividad escénica, indagué en las concepciones sobre el trabajo escénico, en el vínculo con Valorarte y con la SUA (en términos de su rol, funcionamiento, historia y contribución a la actividad escénica), sobre sus condiciones laborales actuales y sus proyecciones futuras. Este intercambio arrojó como resultado un primer dato relevante que me ayudó a delimitar la muestra, el mayor o menor reconocimiento de la SUA y Valorarte como espacio de defensa de sus derechos laborales

⁵¹ Este proyecto en el que participé junto a Luisina Castelli y Deborah Durate con la coordinación de Susana Dominzain fue realizado en convenio entre la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación y la Intendencia de Montevideo con el objetivo de aportar a la comprensión de las desigualdades de género en algunas políticas culturales de la Intendencia de Montevideo. Por más que el foco no estaba estrictamente en el trabajo artístico, la problemática laboral transversalizó el estudio siendo muy útil para una primera aproximación al campo.

parecían determinar considerablemente las perspectivas sobre el trabajo escénico y las posturas sobre la organización colectiva. Posteriormente realicé una entrevista a la que fuera la directora de la SUA en ese momento para entender en primer lugar cual era la visión del sindicato sobre la cooperativa. Como se discutirá más adelante, la estrecha relación de ambas organizaciones, así como el uso de la cooperativa como una ampliación de las posibilidades de gestión del sindicato, son características de la conformación y funcionamiento de Valorarte.

A continuación, llevé a cabo 14 entrevistas semiestructuradas a integrantes de la cooperativa Valorarte, la SUA y ADDU durante fines del 2018 y mediados del 2020. La selección de la muestra la hice de acuerdo a modos de participación política y actividad sindical. Entrevisté, por un lado, a artistas escénicos que integran o integraron la comisión directiva de la cooperativa o el sindicato y aquellos que no pasaron por ámbitos directivos, pero tienen una relación cercana con las organizaciones (ya sea porque integraron alguna comisión o se involucran en las instancias de decisión). Y por otro, artistas escénicos que no han formado parte de ninguna instancia de decisión o que usan la cooperativa puntualmente para facturar. Este criterio respondió, por un lado, al estrecho vínculo entre la SUA y Valorarte, lo que me llevó a ampliar la muestra integrando a representantes de ambos sindicatos además de los socios de la cooperativa y, por otro, al organigrama de la cooperativa y el sindicado que en sus diferentes roles distinguen entre un grupo central (comisión directiva) y una asamblea general. Este recorte me posibilitó analizar los discursos en función de sus experiencias de participación y como estas experiencias de mayor o menor cercanía con los ámbitos de decisión dan sentidos diferenciados a las acciones. Como dije, por más que entiendo a los integrantes de la cooperativa de modo general en tanto artistas escénicos (sin especificar rubros o disciplinas ni poder profundizar en esta instancia en sus especificidades) para garantizar heterogeneidad de la muestra entrevisté a artistas de la danza, el teatro y técnicos como representantes de las diferentes expresiones de la actividad escénica allí nucleados.

En la siguiente tabla se puede observar la composición de los artistas escénicos entrevistados:

Género	Edad	Disciplina	Organización	Comisión Directiva	Niveles de Participación
Primarias					
1	M	45	Danza	ADDU	Si
2	M	48	Danza	ADDU	Si
3	M	36	Danza	ADDU	No

4	M	60	Teatro	SUA	Si
5	V	64	Teatro	SUA	Si
6	V	62	Teatro	SUA	Si
7	M	60	Teatro	Valorarte	Si
8	M	56	Teatro	Valorarte	Si
9	V	48	Teatro	Valorarte	Si
10	M	59	Teatro	SUA	Si
11	M	40	Teatro	SUA	Si
12	V	38	Técnico	SUA	Si
13	M	32	Teatro	SUA	No
14	M	25	Teatro	SUA	No
15	M	34	Técnica	SUA	No
Secundarias					
16	V	N/C	CUDECOOP	N/C	N/C
17	V	N/C	INACOOP	N/C	N/C
18	V	N/C	COOPARTE	N/C	N/C
Resumen	M:11 V: 04		Danza: 03 Teatro: 10 Técnicos: 02	Si: 7	Si: 04 No: 04

Por otra parte, busqué que todas las personas entrevistadas tuvieran una actividad escénica sostenida y que se auto adscribieran como integrantes del “campo escénico” descartando a las personas que circunstancialmente se dedican al quehacer escénico. En ese sentido, entrevisté a artistas que viven de la actividad escénica, ya sea porque están contratados por el estado como técnicos de sala o elencos, así como artistas que se desempeñan de modo independiente dando clases, generando proyectos, gestionando espacios propios y que combinan actividad independiente con financiamiento público. También entreviste a artistas escénicos que no viven de la actividad escénica, que reciben algún ingreso por esta actividad, pero su fuente de ingreso principal es otro trabajo. Por último, entrevisté a tres personas que recibían una jubilación, dos por su trabajo teatral y una por una actividad ajena al quehacer escénico.

En cuanto, a las edades, la muestra es heterogénea incluyendo artistas escénicos de 20 a 30 años, artistas de entre 30 años y 40 años, artistas entre 40 y 50 años, y artistas escénicos mayores de 60 años, tanto varones como mujeres. La distribución por género coincidió con las características del sector con una mayor representatividad de las mujeres (Dominzain, Duarte, Castelli, Ibargoyen, 2020). Para los casos que formen o hayan formado parte de la

comisión directiva de la cooperativa y de la SUA la información fue solicitada a esta última quien facilitó los contactos. Dada mi inscripción al campo conozco a algunas personas que integraron la comisión directiva de la ADDU con quienes me comuniqué directamente. Para los casos que no formaron parte de la comisión directiva de Valorarte, la SUA y la ADDU se seleccionó una muestra por cadena que incluyera: cierta participación en la cooperativa o el sindicato y casos con escasa o nula participación.

Como un tercer momento, para complementar y ampliar la comprensión de las interacciones entre los actores involucrados entrevisté a dos personas del ámbito cooperativista, una del Instituto Nacional del Cooperativismo (INACOOP) y otra de la Confederación Uruguaya de Entidades Cooperativas (CUDECOOP). Interesa tomar en cuenta las iniciativas y articulaciones que se establecen con las cooperativas de artistas desde la perspectiva del movimiento cooperativo y las políticas públicas de fomento al cooperativismo. Y por último entreviste a un referente de la Cooperativa de las Artes del Uruguay (COOPARTE) quienes trabajan con músicos y actividades conexas rastreando confluencias y divergencias con Valorarte. En síntesis, durante fines del 2018 y mediados del 2020, realicé 7 entrevistas preparatorias a estudiantes y docentes de la EMAD, 15 entrevistas semi estructuradas a integrantes de Valorarte, la SUA y ADDU y 3 entrevistas complementarias a referentes de INACOOP, CUDECOOP y COOPARTE.

Las entrevistas fueron no directivas o etnográficas (Guber, 2001), lo que me concedió amplia libertad a partir de una matriz que estableció un contorno de los temas a profundizar y la información a recabar. Durante los intercambios las preguntas guías funcionaron de nexos provisarios que se iban reformulando durante la entrevista y a su vez abrían a nuevas preguntas. Por supuesto, las categorías elegidas nunca son puras y se solapan e interconectan, son procesos complejos cargados de múltiples sentidos que son disputados por diferentes actores interconectados. De esta manera, la entrevista etnográfica se centra en el entrevistado y el investigador acepta los marcos de referencia que le propone su interlocutor para explorar en conjunto los aspectos del problema en discusión y el universo cultural al que refiere (Guber, 2001).

En los ejes temáticos que hicieron de guía general estuvo la trayectoria de vida de las personas, las nociones sobre el trabajo, los propósitos de la lucha sindical, los cambios que introdujo la cooperativa en sus condiciones laborales y la situación de la actividad escénica en nuestro país. El entrecerrillado y las cursivas refiere a citas textuales de las entrevistas que fui tomando para dar forma al relato. En todos los casos se menciona el número de

entrevista correspondiente salvo cuando se pidió expresamente no hacer ninguna referencia a la persona entrevistada. Para complementar consulté fuentes primarias y secundarias: marcos legales y estatutos de Valorarte y la SUA, páginas webs y redes sociales de las tres organizaciones (SUA, ADDU y Valorarte), documentos, comunicados públicos y entrevistas a actores relevantes realizadas en prensa. El reto de implicarse, pero sin perder la capacidad de reflexividad y objetivación participante a la que Bourdieu (2003 b) apelaba fueron elementos que intenté que formaran parte del proceso de esta investigación con el afán de hacer visibles relaciones de sentido complejas y difusas que se configuran en su propio contexto global y concreto (Ortí en Tonon, 2009).

Capítulo 4.- Resultados y primeras líneas de análisis en torno al trabajo escénico organizando

El quehacer escénico no ha dejado de tener ambigüedades y contradicciones históricas respecto a la producción capitalista negando o escondiendo su dimensión productiva. Esto no ha impedido que los artistas escénicos nucleados en la SUA y la ADDU problematicen sus condiciones laborales constreñidas en dinámicas de mercado, buscando alternativas que les permita tener beneficios sociales y derecho a una jubilación. La forma que encontraron para dar respuesta a este problema fue la promoción de la Ley del Artista y Oficios Conexos bajo el gobierno del Frente Amplio que permite formalizar el trabajo artístico mediante cooperativas de trabajo incorporando lógicas del trabajo asalariado a la creación escénica. En este capítulo muestro desde las perspectivas y experiencias de los artistas escénicos asociados a Valorarte algunos resultados iniciales y unas primeras líneas de reflexión que dan cuenta de las diversas posiciones sobre el trabajo artístico, expongo las distintas percepciones sobre la figura cooperativa, así como las oportunidades y desafíos que la política de regulación laboral trajo para sus luchas.

Siguiendo los objetivos propuestos los resultados se muestran en tres apartados: en el primero, profundizo sobre las diferentes percepciones sobre el trabajo artístico en la distancia o cercanía con el trabajo asalariado, en el segundo, se problematiza en los propósitos de la lucha sindical y cooperativa dando cuenta de los alcances de la herramienta cooperativa, la participación política y los vínculos con la mediación estatal progresista; y en el tercero, muestro las narrativas que involucran críticas al trabajo capitalista explorando el carácter antagonista implícito o explícito hacia el capital.

4.1- Las artes escénicas entre el salario y el goce

¿Qué tanto se expresa una tensión entre trabajo y arte en los artistas escénicos sindicalizados en Uruguay? ¿Cómo se manifiesta esa tensión? ¿Cuáles son los sentidos que orientan estas miradas? En el camino de ir respondiendo estas preguntas, de las primeras reflexiones transversales que surgen a partir de las entrevistas es la convivencia de perspectivas disímiles entre quienes consideran el quehacer escénico como un trabajo y, por ende, asumen a los artistas escénicos como trabajadores; y para quienes la relación entre quehacer escénico y trabajo no es tan evidente, o contraria. Estas dos perspectivas que podríamos decir que representan los extremos de un debate, sintetizan, lo que en otros términos aparece como la

brecha entre quienes esperan vivir de la profesión y quienes no. Asimismo, la distancia o cercanía del arte con el trabajo condiciona las maneras en como las personas entrevistadas se relacionan con el sindicato y la cooperativa definiendo en buena medida el interés por participar e involucrarse en las instancias de decisión colectiva de las agrupaciones. A lo largo del capítulo muestro los matices que hay entre estas dos posturas y las implicancias para la lucha sindical, pero en líneas generales están los testimonios en donde el quehacer escénico está concebido como un trabajo formal, como es el caso de una actriz con una extensa trayectoria que integra la comisión directiva de Valorarte.

“Todo lo que trabajo intento que sea formalizado, es como una cuestión que viene de educación familiar, no sé, y mi amor a esto, mi arte, siempre lo encaré como un trabajo” (Entrevista No 7).

Y otros, como el caso de mi entrevistada más joven, en donde surge cierta distancia entre las prácticas artísticas y el trabajo, y en el que ser artista es menos un trabajo y más una militancia y es una actividad “no productiva” en términos del capital.

“Soy trabajadora, me dicen no puedo trabajar, entonces tengo que parar. Mi artista no para nunca, porque me considero artista y después trabajadora. Pero soy las dos cosas, pero si tengo que quedarme con una, soy artista, en esto de no parar. Esa es mi militancia” (Entrevista No 14).

Aparece así una primera fricción, entre la dimensión laboral, normativa del trabajo, que se expresa en el vínculo entre trabajo escénico y remuneración, con una dimensión ontológica dada entre trabajo escénico y experiencia estética compartida, que da cuenta de maneras distintas de sostener la práctica artística En el primer caso, los testimonios aluden a la preocupación de que su actividad escénica sea entendida como una profesión, una “carrera” y “hacer notar que es trabajo, es lo que estudie para dedicarme a esto” (Entrevista No 7 y 9) y que “sea un trabajo como cualquier otro” equiparándolo al trabajo asalariado y a los derechos laborales asociados al salario (Entrevistas No 5, 6, 7, 9). Mientras que en la reflexión de quienes la dimensión laboral no es central, las artes escénicas no dejan de ser “trabajo” pero en sentido distinto, es un trabajo porque es un “hacer” o un “oficio” por “la cantidad de tiempo y cabeza metida ahí”, pero no es una actividad vinculada a un sueldo, no es un empleo o un trabajo formal que brinde derechos (Entrevistas No 11, 13 y 14). La importancia social de las artes escénicas no estaría en su condición de trabajo formalizado, sino en las maneras de vincularse que están implicadas en la creación, en lo que “te hace

pensar” y en “*el famoso convivio*”, entre otros elementos (Entrevistas No 11 y 13). Vuelvo sobre estas diferentes reflexiones en torno al trabajo artístico más adelante.

Vinculado a lo anterior, es de destacar que más allá de que todas las personas entrevistadas integran el sindicato, recordemos que para acceder a los beneficios de Valorarte es requisito asociarse a la SUA, la pertenencia al sindicato no es igual para todas las personas. Un entrevistado que integra la directiva de la SUA habla de “*diferentes tipos de socios*” y “*diferentes formas de estar*” que se traduce en recorridos distintos dentro de las organizaciones (Entrevista No 6). Están los socios por decisión, con disposición a formar parte del funcionamiento del sindicato como son asambleas, comisiones, grupos de trabajo, diversas iniciativas o tienen algún tipo de cercanía con el sindicato; y los que son socios principalmente porque necesitan facturar y en principio no tienen intenciones de participar en los espacios de decisión del sindicato o la cooperativa y se mantienen alejados de las dinámicas de funcionamiento.

Respecto a este cruce entre perspectivas sobre el trabajo y la lucha, se esboza una posible lectura: en aquellos que les cuesta igualar el quehacer escénico con un trabajo formal o asalariado, primando el hecho artístico, o la identidad “artista” antes que la de trabajador, la participación en las organizaciones que los aglutan es menor o no existe. Cuando el trabajo artístico es descripto como lo opuesto, es decir, que el quehacer escénico debe ser considerado un trabajo regulado y formalizado, es usual que haya cercanía con las instancias de decisión (comisiones directivas, asambleas, etc.) tanto de la SUA como de Valorarte.⁵² De ahí que las distintas posturas sobre el trabajo artístico dan lugar a diferencias internas en la orientación y sentido de las luchas que determinan a su vez las dinámicas de involucramiento con el sindicato.

Siguiendo esta lectura y sin querer dicotomizar o simplificar estas posturas, pude identificar a grandes rasgos tres formas en las que se narra la conjunción entre las percepciones sobre el trabajo artístico con el rol del sindicato.⁵³ En relación a esto, un dato interesante que emergió y en el que seguir indagando es como los discursos son notoriamente distintos entre diferentes *generaciones políticas*, en los artistas jóvenes parecería haber una dependencia

⁵² Como se dijo el foco esta en la SUA, cabría seguir indagando en como esta posible lectura se despliega en la ADDU.

⁵³ Esta lectura tiene coincidencias con lo analizado por Dansilio (2014) en relación al cambio discursivo y estético entre la generación del teatro de resistencia y el teatro post dictadura.

menor con el estatus de trabajador asalariado, mientras que en los artistas mayores habría más dependencia con esta noción.⁵⁴

En primer lugar, están las perspectivas que entienden que es posible la igualación del quehacer escénico al trabajo asalariado. Esta postura parte de la idea de la proletarización de los artistas y la centralidad del mercado en su lazo con las mediaciones estatales. Desde esta mirada el sindicato sería quien articula o representa a las *luchas por el trabajo* en donde se reproducen los modelos históricos de movilización llevados a cabo por los trabajadores, la reivindicación central es la clásica lucha por los derechos laborales y el estado es el principal interlocutor para cumplir sus demandas. En este caso, se pone énfasis en el derecho a la jubilación como un derecho negado históricamente al ámbito escénico. Un actor con una larga trayectoria en la SUA sintetiza el rol del sindicato que da cuenta de esta mirada:

“...trabajo, teatros abiertos, renta básica como el PIT CNT, apoyos para el teatro nacional, reglamentación de la ley de teatros independientes, trabajo a nivel nacional y sobre todo en el interior que en términos de profesionalización está mucho peor que nosotros” (Entrevista No 6).

Estas posturas suelen estar representadas por personas con una prolongada participación política en la SUA, así como también en la cooperativa. A su vez, muchas de ellas, tiene experiencia en otras iniciativas de organización artísticas y ámbitos sindicales. Artistas de más de cincuenta años, que refieren a otros trabajos como fuente de sostén económico, con nexos fuertes con el movimiento del Teatro Independiente y que al igual que lo observado por Dansilio (2014) tienen una militancia a través de esta estructura de ciertas leyes relativas a los derechos de los trabajadores del teatro.

En segundo, están las perspectivas que perciben una distancia y tensión entre las prácticas escénicas y el trabajo asalariado, posición que atraviesa históricamente a las vanguardias artísticas del siglo XX, así como al cooperativismo en su dimensión autogestiva como respuesta del mundo del trabajo al capital. En los artistas escénicos entrevistados esta posición tiene orientaciones difusas sobre qué es exactamente esta distancia entre las artes escénicas con el trabajo, así como no hay una categoría *nativa* que dé cuenta de la lejanía con el trabajo asalariado. Lo que parece ser común es que prima la autoidentificación de artista por sobre la de trabajador, así como se refuerza cierto carácter autónomo de las

⁵⁴ Es largo el debate sociológico sobre la generación como una categoría válida y la crisis de su utilidad, es útil la propuesta de Longa (2017) de *generación política* como concepto analítico para pensar las acciones de los movimientos sociales en clave generacional.

prácticas artísticas, en oposición al tiempo rígido y medible de la producción capitalista y el trabajo clásico.⁵⁵ Una joven actriz expresa esta ambigüedad del arte:

“Definir el arte como trabajo es difícil, es un trabajo, siempre y cuando uno lo quiera considerar un trabajo, si son oficios, creo es trabajo artesanal, una artesanía, pero arte se me hace una palabra super amplia y abstracta” (Entrevista No 13).

Esta óptica está representada, en líneas generales, por artistas de entre 20 y 40 años, que crecieron bajo la influencia del teatro post dictadura, con poco o ningún interés en participar en la cooperativa o los sindicatos, con una mayor distancia del *ethos militante* tradicional de participación política herederas de los movimientos sociales de izquierda de los sesentas y setentas, y que a su vez se replantean o ponen en cuestión los principios y el lugar del movimiento de Teatro Independiente hoy en Uruguay.⁵⁶

Por último, están las perspectivas de quienes una entrevistada llamó artistas escénicos de la “*generación bisagra*”. Esta categoría *nativa* es interesante para comprender el lugar intermedio entre lo consolidado y lo nuevo. Según los relatos la *generación bisagra* está representada por artistas de alrededor de los cuarenta años y que al igual que los artistas más jóvenes que crecieron bajo la generación escénica de los noventa tienen cuestionamientos hacia el Teatro Independiente. A diferencia de éstos últimos expresan su interés de vivir del quehacer escénico y, por ende, tiene una mayor cercanía con el sindicato o con alguna participación en ese ámbito, pero sin sentirse del todo representados ni estética ni políticamente por la SUA o Valorarte conjugando una suerte de “*ni de aquí ni de allá*” (Entrevista No 11). No terminan de reconocerse en las dinámicas de los artistas más jóvenes que no están pensando en formalizar su práctica artística, pero a la vez tienen posturas críticas que los distancian de los modos sindicales de hacer, “*es que hay cabezas conservadoras, y eso dificulta el diálogo, la disidencia, la discusión*” (Entrevista No 13) y “*es que en general a pocos sub 40 nos convoca, la prueba esta, sub 30, los egresados de la Emad no se están afiliando*” (Entrevista No 11).

De este modo vemos la convivencia dentro de la SUA y Valorarte de distintas miradas sobre el trabajo artístico, incluso cuando es claro el carácter sindical y de reivindicación del trabajo asalariado en ambas organizaciones. Ahora bien, es de destacar que, aunque estas diferencias

⁵⁵ Estas posturas podrían estar más cercanas a lo que Lazzarato (2015) describe como las *luchas contra el trabajo* que tienen alguna de sus manifestaciones en el campo del arte.

⁵⁶ Para una ampliación de la discusión sobre el teatro de resistencia y el teatro post dictadura ver Dansilio (2014).

están presentes, para la mayoría de los artistas entrevistados esperen o no vivir del quehacer escénico, participen o no en la SUA o Valorarte hay algo intrínseco al hecho escénico que colabora a ampliar la ambivalencia entre crear y trabajar que hace compleja la tarea de formalizar el trabajo artístico que se propone el sindicato.

En este sentido es recurrente el comentario sobre los “*dos lados*” del quehacer escénico, dos aspectos que no siempre se logran conjugar de buen modo. En uno está “*el placer por la tarea*” que termina siendo la “*mayor recompensa*”, y en el otro, el enorme esfuerzo que lleva la creación escénica y su poco redito económico (Entrevista No 6 y 9). No es la intención abordar en detalle las condiciones laborales de los artistas escénicos y sus problemáticas de financiación, pero algunas de las particularidades a las que refieren en su hacer cotidiano son relevantes para entender sus percepciones sobre el trabajo y con la experiencia sindical, dos actores lo plantean así:

“Hacer teatro tiene dos ángulos, las motivaciones, lo que nos hace felices, aunque nos dé un trabajo bárbaro, y a la vez, un trabajo insalubre, tensiones, dificultades económicas, aunque con el aplauso te olvidaste de todo” (Entrevista No 6).

“... ¿qué somos? ...en la sociedad, además de querer cambiarla, somos trabajadores, es mi trabajo también, estudié para esto...Entonces igual que cualquier profesional, tengo que vivir de eso, trabajar en eso, en paralelo a lo otro, que tiene que ver con los más onírico, todo lo poético y todo lo maravilloso que un artista debe y puede hacer. Pero esto es más real, ¿de que como?” (Entrevista No 9).

A su vez, refieren a algunas características que son vistas en alguna medida como problemáticas, una es la zafralidad e intermitencia como rasgos centrales en la que se organiza el quehacer escénico y que se asocian a la lógica de proyecto, no siempre las mismas personas, grupos, temas o salas, sin horarios definidos y con incertidumbre de si se recibirá un pago, lo que muchas veces no permite la continuidad laboral. Y la otra característica que destacan que hace especial a la actividad artística es su relativa autonomía, o, en otros términos, el borroso límite entre trabajador y patrón, en palabras de un actor con mucha trayectoria en la gremial:

“La actividad artística tiene otros problemas que tiene que ver con el modo de producción y si hay o no productores, entonces no hay patrones. No hay el patrón clásico y es intermitente, no es permanente” (Entrevista No 5).

Ligado con lo anterior, en los relatos aparece como el prestigio o la reputación se vuelven criterios de empleabilidad, así como para ganar fondos públicos. Una entrevistada hace referencia a la tensión entre obra y persona que los fondos públicos promueven:

*“Si te ganas un fondo es más factible o tenes más chances de que te den otro después, en algún punto, ya no sabes si lo que premian es el proyecto, la propuesta, o la persona y sus premios anteriores” (Entrevista No 3).*⁵⁷

La heterogeneidad de condiciones laborales dentro del ámbito escénico es otro rasgo que aparece como característico, ya que se comparten situaciones similares para la realización de los espectáculos, pero no siempre homologables y donde existen jerarquías. Las compañías o grupos que gestionan salas tienen problemáticas específicas en relación a los costos de los espacios y su gestión, el personal técnico, pago de impuestos, habilitaciones, entre otras cuestiones, en especial cuando imperan lógicas comerciales que iguala una sala teatral con cualquier otra iniciativa empresarial. Una actriz lo explica así:

“Lo que pasa es que el teatro independiente nuestro quedo atrapado en una lógica, donde las salas salen mucha plata, el aparato, el funcionario, incluso los artistas que están contratados de forma permanente están contratados porque son empleados por socio espectacular, trabajos no artísticos” (Entrevista No 10).

Asimismo, los grupos que contratan salas para cada proyecto refieren al alto costo de las mismas, la escasa disponibilidad de espacios que alojen sus propuestas y el poco ingreso que reciben por las funciones. Situación que para algunas miradas se incrementó después de la entrada del Socio Espectacular ya que condiciona las propuestas a “éxitos de taquilla” trayendo la reiterada pregunta por cuales son los criterios de las salas históricas del Teatro Independiente a la hora de programar y cuál sería el corte (Entrevista No 11 y 14).⁵⁸ En síntesis, las diferentes posturas en torno al trabajo artístico dejan ver algunos elementos, por un lado, que no es unánime la identificación de las artes escénicas con el trabajo

⁵⁷ Vinculado con este relato, excediendo los objetivos de este estudio, es importante mencionar que se verifican las observaciones de Dominzain, et al (2020), en relación a la desigualdad de género en el ámbito artístico. En las entrevistas se expresa como el “talento” es un concepto difuso cuando se usa como criterio de contratación y como este está ligado al aspecto físico y a los cánones de belleza que se les exige especialmente a las mujeres, así como la jerarquía del director varón, entre otros rasgos. Para una mayor profundización de las jerarquías internas y condicionantes sociales de género, raza y clase en el ámbito artístico ver Muñoz (2017), Dominzain, et al, (2020), Segnini, (2014), Flores y Obrist (2017).

⁵⁸ En la profunda investigación de Menéndez-Carrión (2015), en no pocas oportunidades el socio espectacular es fuertemente cuestionado por actores y actrices aludiendo al carácter mercantil, economicista de la propuesta y explotadora del trabajo del actor a favor de las instituciones que representan al teatro independiente y con apoyo de la SUA.

asalariado. A su vez, las propias condiciones de producción en su especificidad no permitirían incorporar al quehacer escénico al trabajo asalariado con facilidad, borrando el límite entre trabajo y vida. Por último, las perspectivas sobre el trabajo están atadas a las formas de participación sindical y establecen cuan aglutinantes son para la organización colectiva. En sus facetas más o menos contestarias parece haber puntos en fricción entre quienes ubican al artista como trabajador para desde ahí desplegar la lucha conjunta, con quienes reivindican otros modos de organizarse desde el propio quehacer escénico como espacio de “*militancia*”. En los siguientes apartados desarrollo algunos aspectos de estas posturas en sus múltiples dobleces y tensiones históricas: entre trabajadores o artistas, entre sindicalismo o cooperativismo y entre crítica social o crítica artística.

4.1.1- Un trabajo como cualquier otro

En un documento del año 2015 presentado por la SUA en el marco del XII Congreso del PIT-CNT se plantea la doble condición del arte a la que hicieron referencia las personas entrevistadas, su importancia simbólica y su relevancia económica:

*“...el trabajo en todas las manifestaciones de las artes ha sido y es, la expresión de un sentido nacional” ... la “cultura genera trabajo, riqueza, fomenta las actividades económicas como la exportación y el turismo, hace visible internacionalmente al país y la capacidad de su gente.”*⁵⁹

De acuerdo en que dimensión se ponga el foco, el trabajo ocupa lugares distintos, de actividad genérica a trabajo asalariado. En este sentido, para quienes han pasado por la comisión directiva o tienen cercanía con las gremiales y Valorarte, el artista escénico es ante todo un trabajador y a partir de esa premisa, se busca que el quehacer escénico tenga los beneficios asociados al trabajo asalariado. Un actor que integró la comisión directiva de la SUA refiere a esta idea de trabajo asalariado:

“Trabajador tiene una connotación de prestaciones sociales, de seguridad social de jubilación, remuneración, contrato firmado, formalización de las formas de producción” (Entrevista No 5).

⁵⁹ Extraído de <https://www.pitcnt.uy/el-pit-cnt/documentos/item/247-aporte-de-sua-actores-al-xii-congreso-del-pit-cnt-analisis-y-propuesta-cultural>

En la misma línea, para una actriz y dramaturga con muchos años de militancia en el ámbito cultural el trabajo aparece como estructurante de las relaciones sociales y como una identidad que aglutina:

“En un sector tan precario como el nuestro, tan lejano a la conciencia del trabajo, a la conciencia de clase, pero sé que suena antiguo y puede ser un poco improPIO, pero si, a la conciencia de lo que significa el trabajo, y lo que significa que si queres conseguir un dinero, y tenes que entrar en un medio que se maneja con dinero, tenes que asumir unas reglas que defiendan lo que estás haciendo y que se respeta para el resto de los trabajadores” (Entrevista No 10).

Este pasaje es sugerente por ser el único en el que aparece la conceptualización marxista de *conciencia de clase* en la que se asocia al artista con la lucha de clases. En el relato, sin embargo, esta idea se expresa con cierto recelo, la conciencia de clase es algo que aparece como fuera de época, pero tiene vigencia en la medida en que es necesario volver a ella para resignificar la tarea del artista en el marco de la relación capital-trabajo e identificar intereses comunes en tanto trabajadores.

Otras nociones con las que también se asocian al trabajo son “*dignidad*”, “*regularización*” “*vocación*”, “*respeto*” y “*profesionalización*” y es recurrente en los testimonios la valoración positiva de ser reconocidos como trabajadores, así como el “*orgullo*” y la “*convicción*” de poder vivir del quehacer escénico. (Entrevistas No 4,5, 6, 7 y 8). No hay que perder de vista que la posibilidad de generar ingresos suficientes de la actividad escénica es algo relativamente nuevo. Las políticas culturales que impulsó el Frente Amplio desde su primer gobierno permitieron la incorporación de artistas en distintos programas con un aumento de los fondos para la cultura convirtiendo a los artistas escénicos en trabajadores que reciben un ingreso vía el estado y en muchos casos con la intermediación de Valorarte para el cobro. Así explican este cambio del mercado laboral artístico, de las condiciones de producción escénica y de las proyecciones sobre las posibilidades de dedicarse a la actividad escénica:

“Mucha gente que se dedica solo al trabajo, del 2005 para acá, a vivir del teatro, da clases, fondos, pero antes lo normal era, conseguías un puesto en un banco y de noche ibas a ensayar” (Entrevista N 6).

“En la década del 90 y 2000 nosotros queríamos vivir del arte y no de otra cosa, no ser bancario y artista o funcionario público y artista, que era lo que había sido la generación anterior, había pocos que eran solamente artistas” (Entrevista No 10).

Podríamos decir entonces que desde estas miradas el artista escénico no es ajeno a los condicionamientos sociales y a las maneras en cómo se desarrolla la producción de arte en la sociedad capitalista y donde el estado cumple un rol importante para el desarrollo escénico a través de la política pública. Pero sin embargo es llamativo, con excepción de ese único testimonio que hace referencia a la clase, que en general las relaciones de subordinación inherentes al trabajo asalariado no son mencionadas o problematizadas explícitamente, vuelvo sobre este punto en el último apartado.⁶⁰

Ahora bien, en los artistas escénicos sindicalizados entrevistados la demanda de formalización del trabajo escénico envuelve un doble desafío. Al mismo tiempo que tienen que luchar por mejoras en sus condiciones laborales a las que califican muchas veces de precarias porque “*hay que dejar de estar en negro*”, se “*dan muchos atropellos*”, “*se paga y se cobra cualquier cosa, de cualquier manera*” situación que con la pandemia se acrecentó dejando ver la “*fragilidad constitutiva que tenemos los artistas*” (Entrevistas No 4,5,6 y 7).⁶¹ Su otra lucha, anterior o estructural por decirlo de algún modo, es la de reivindicar su estatus de trabajador ante el estado, asumir que lo que hacen es un trabajo posible de ser regulado y que brinda derechos ya que “*en Uruguay el actor está poco reconocido*” queremos “*dejar de ser la bohemia, porque me siguen preguntando de que trabajo y hago teatro hace 30 años*” (Entrevista No 7 y 5). Aquí es válido pensar que la demanda por ser trabajadores tiene una ampliación e imbricación, ya que remite simultáneamente tanto a la economía política como a la estructura de valoración cultural de la sociedad.⁶²

Este último aspecto es sumamente importante para la tarea sindical y lo expresan como una de las problemáticas centrales a las que se enfrenta el sindicato. Para quienes han pasado por la comisión directiva este problema tiene una dimensión “*social*” e “*institucional*” y lo visualizan como una dificultad mayor, “*constitutiva*”, “*muchas veces por desconocimiento de la tarea*” y es la “*sociedad que no nos reconoce*” junto con “*el aparato político*” (Entrevistas No 4, 5, 7). Situación que se traslada a las instituciones públicas y a los diferentes actores del ámbito cultural que toman ventaja de esto, incluso cuando el trabajo

⁶⁰ Esto contrasta a lo observado por Cosse (2020) en su investigación sobre el sindicalismo en donde la relación fundamental de subordinación que implica el trabajo asalariado es un eje rector.

⁶¹ En consonancia con diversas investigaciones de la región, las condiciones laborales a las que refieren son el poco reconocimiento social, mal pagado, sin contrato por escrito, con subcontrataciones, sin garantías sociales, largas horas de trabajo, sin remuneración por ensayos, con una clara división sexual del trabajo, desigualdades entre las diferentes expresiones artísticas, no hay patrón ni empleador claro, entre otras peculiaridades (Dominzain, et al, 2020, Feregrino, 2011, Guadarrama, 2011, Mauro, 2018, Muñoz, 2017).

⁶² La misma situación la narran las personas que integraron la comisión directiva de la ADDU en relación a poder entender su práctica artística como un trabajo, profesionalizarla y darle un reconocimiento social, así como los propios bailarines y bailarinas. Para una discusión sobre las luchas por reconocimiento o redistribución ver (Fraser, 2000).

escénico esta legislado. Una actriz que integró la directiva de la SUA señala la contradicción con las que tiene que lidiar el sindicato: “*No admiten que seamos trabajadores y cobremos un salario, todavía no han podido llegar a la conclusión de porque estamos sentados en los consejos de salario si lo que nos pagan no es un salario*” (Entrevista No 4).

Relacionado con lo anterior, plantean que el desafío más grande es con el propio ámbito artístico, ya que son los mismos artistas que no asumen su estatuto de trabajadores, “*no se plantean tener un aporte para su vejez, nunca voy al médico, te dicen*” y es que “*no valoran la seguridad social, tener una mutualista*” (Entrevistas No 7, 6). Además, esta no resuelta aceptación de la figura de trabajador es narrada como problemática en la medida que afecta directamente el desempeño de la gremial y la cooperativa. Se habla de que es frecuente el cobro por fuera de los acuerdos de salarios negociados desde el sindicato, trabajar “*de palabra*” sin condiciones laborales claras, lo que rompe con los acuerdos colectivos trayendo ventajas para los contratadores que se ahorran dinero. Otro reclamo usual tiene que ver con lo que se asocia con una “*falta de solidaridad y “pensamiento cortoplacista”* hacia los colegas que no quieren hacer aportes sociales por su trabajo “*igual que todo el resto de trabajadores*” aprovechando la precariedad histórica del sector cultural y artístico a su favor (Entrevistas No 9, 12, 6, 7). Se identifican actitudes “*contradicciones*”, ya que, por un lado, se busca ser reconocido como artista, pero por el otro, no se quieren generar aportes sociales como el resto de los trabajadores asalariados, “*queremos subsidios, pero no queremos aportar al estado*”, “*parece que no se entiende que eso que ponemos es para todos, subsidios y programas que se redistribuyen*” (Entrevistas No 12 y 6).

Es interesante notar que la percepción de las personas con tareas técnicas u oficios conexos (iluminación, escenografía, vestuario, etc.) cambia con respecto a los y las actrices y los y las bailarinas en relación al trabajo. Estos últimos relatan que en general los rubros técnicos tienen mayor facilidad para cobrar por su trabajo y tienen más oportunidades en el mercado laboral, ya que su tarea es tomada en cuenta más fácilmente como un “*trabajo*” en comparación con los artistas escénicos. Caso aparte son los elencos estables financiados por el estado en donde los trabajadores mantienen una relación salarial de dependencia y en general se sindicalizan dentro de la esfera estatal. Habría que seguir investigando que posturas sobre el trabajo se dan cuando las condiciones de trabajo son más estables por ejemplo o cuando el pago es “*menos negociable*” como en el caso de los rubros técnicos.

Un elemento de “*desestabilización*” al que aluden también es cuando los artistas más prestigiosos o que reciben mayores ingresos no aportan por Valorarte sino a través de sus

unipersonales. Algo similar ocurre cuando hay artistas jubilados por sus “*trabajos de toda la vida*” que no necesitan aportar por su trabajo artístico, generando indirectamente una jerarquía entre los trabajos que, si aportan, de los que no, en detrimento del trabajo escénico. Se hizo referencia a la docencia como una de las fuentes principales de ingresos y a trabajos en el sector bancario como una característica reiterada en varios actores y actrices reconocidos del medio. En el mismo sentido, en los testimonios se reitera un malestar cuando la actividad teatral es vivida como una segunda actividad de la que no se espera recibir ingresos, que se hace por puro “*placer*”, o “*por amor al arte*”, en oposición a asumirse como trabajadores artísticos. Un entrevistado comenta la importancia de tomar en cuenta la dimensión económica en la creación escénica vinculado a su profesionalización:

“Todos sabemos que la actividad artística en algún momento se puede hacer sin dinero. Pero llega un momento, si queres hacer un trabajo de identidad, de desarrollo de la disciplina, los oficios conexos, para todo eso se necesita presupuesto, no hay otra manera” (Entrevista No 5).

En la mayoría de los relatos de quienes participan de la vida gremial, “*trabajar por amor al arte*” tiene un carácter negativo, vinculando a la gratuitidad y con una falta de valor sobre la tarea. Se argumenta la necesidad de asumir al quehacer escénico como un hecho social relevante que debe tener una justa retribución por el tiempo y la capacidad puesta en juego. Un elemento a destacar es que el cuestionamiento a la *gratuidad crónica* del trabajo artístico que menciona Mauro (2015) este “*trabajar por amor al arte*” tiene un factor vinculado con el teatro independiente.⁶³

“La gente trabaja para vivir, las cosas de las artes son tan lúdicas, parece que solo lo hicieras por placer. Todo el mundo quiere hacer su trabajo bien. El teatro independiente tuvo siempre una relación difícil con el dinero, nosotros hacemos teatro por amor al arte era la consigna, no por el dinero, esto lo decía una generación anterior a la mía y la anterior, todos tenían trabajo o eran jubilados o tenían sus propiedades” (Entrevista No 10).

En las diferentes reflexiones algunos principios del teatro independiente confluirían en esta “*poca conciencia de lo que el trabajo significa, que viene de antes*” porque “*quizás esté en el ADN del teatro independiente de que todos trabajaban de otra cosa*”, es un “*tema histórico del teatro, por amor al arte y para cumplir una función social, ideológica, y de*

⁶³ Para un desarrollo de la noción de *gratuidad crónica* del trabajo actoral ver Mauro (2015).

valores, y basado en unos principios, pero después no se pueden sostener las instituciones, apenas pueden pagar la luz” (Entrevistas No 5, 7 y 11). Aparece aquí una cuestión importante al ser cuestionada la figura del artista como militante del teatro independiente desde la dirigencia gremial, artistas estos que, de algún modo, ya sea por cercanía generacional o por estéticas, hacen parte de algún modo del movimiento del teatro independiente. Estos artistas van a poner en debate el mensaje emancipador del teatro independiente que solapa las condiciones de producción, abogando por la figura del artista trabajador con derechos asociados al salario como lo deseable en términos de la redistribución y del reconocimiento del rol social.

Vinculado con lo anterior, se agrega otra lectura de este problema en clave “*generacional*” ante la falta de reconocimiento del carácter laboral de la tarea. Pero esta vez lo generacional no alude a la necesidad de trascender las prácticas de las generaciones anteriores, como “*el trabajo por amor al arte*” del Teatro Independiente, sino que lo generacional refiere a la diferencia en cómo se vive y se hace el teatro entre los artistas más jóvenes con respecto a las generaciones mayores:

“A los jóvenes no les interesa nuclearse en una cooperativa, en un sindicato, en un comité, lo vez hoy en muchos lugares, la gente más joven busca sus formas, hay muchos que están, pero en el trabajo no les interesa la formalidad” (Entrevista No 7).

La actitud de los “*más jóvenes*” es vista como “*desinteresada*”, “*como en otra cosa*” y sin juzgarles frontalmente, entienden que “*tienen concepciones diferentes*”, el “*trabajo no les interesa de la misma manera, su formalización*” (Entrevistas No 5, 4, 11). Paradójicamente, parece que son los más jóvenes los que hoy representan un quehacer escénico que se sostiene en la premisa del “*amor al arte*” contrastando con las ideas del sindicato. Más adelante retomo este punto y se verá como lo “*generacional*” atraviesa los discursos de los artistas de varios modos, expresando la convivencia de generaciones políticas que encarnan diferentes formas de construcción política de la gremial.

Para cerrar, no quiero dejar de mencionar que, si bien el ser reconocidos como trabajadores sigue siendo un desafío importante, observan que habido cambios en la valorización de la profesión y una mejora en las condiciones laborales, en especial, en los últimos veinte años. El principal motivo al que aluden tiene que ver con su desempeño sindical, “*fruto de muchos años de trabajo gremial*” y porque “*hemos generado convenios, leyes, negociamos acuerdos, nuestro sindicato es muy activo*” (Entrevistas No 4, 5, 7 y otras). La otra causa

que mencionan, más coyuntural, tiene que ver con la llegada del Frente Amplio al gobierno donde se dinamizaron diferentes iniciativas por las que venían luchando. En ese contexto, los gremios de la danza, el teatro y la música crean una intersindical de las artes escénicas que después deja de funcionar, desde donde participaron en la redacción del Estatuto del Artista. Además, en ese período se discutió el primer presupuesto de cultura, así como se aprobó de la Ley de Teatro Independiente en el año 2019, entre otras acciones.⁶⁴

Para quienes participan activamente en las gremiales la creación de la Ley del Artista fue un gran paso y “*el que se pudo*” en el camino de ser reconocidos como trabajadores ante el estado. La cuestión del salario es nodal para la adscripción a la posición de ser o no trabajador, en los términos en los que el capitalismo se ha consolidado asociado a los plenos derechos y la ciudadanía. Pese a compartir la característica de ser trabajo no asalariado juntos con otros trabajos como el zafral rural, la pesca o el trabajo doméstico, su regulación ha mostrado más dificultades que en otros sectores. Las soluciones que desde el estado se dieron después de la derogación de la ley No 12.025 hasta la promulgación del Estatuto de Artista fue a través del régimen de trabajador autónomo que implicó “*dejar de lado el aporte ficto histórico del teatro*” y “*ser empresas unipersonales*” disminuyendo la capacidad de confrontación colectiva a la vez que “*a muchos artistas se les dificulta pagar el fijo de la empresa unipersonal que es caro*” (Entrevista No 5). Lo que el sindicato propuso en cambio fue, en palabras de un entrevistado que formó parte de la creación de la ley, “*ser trabajadores nuevamente*”, volviendo a introducir normas del Estado Social que restituyan el principio de garantía del sostenimiento de la fuerza de trabajo.

Esta mirada, sin embargo, no es unánime, aparecen algunos reparos también dentro de aquellos que participan en ámbitos de decisión de la ADDU y la SUA. Por más que coinciden en defender el estatus de trabajador de los artistas escénicos entienden que hay que revisar con que nociones de trabajo se creó la Ley del Artista. Los relatos hacen referencia a una perspectiva “vieja” en la “*que queremos ser algo que nunca fuimos*” (Entrevista No 11 y 2). Sobre la noción de trabajo que tiene la Ley Estatuto del Artista una entrevistada con actividad en el sindicato lo explica así:

“Cuando llegamos a la formalización llegamos con el trabajo como una relación estable que ya no existe, no deja de ser una ley bastante parecida

⁶⁴ Por más que se derogó la ley esta no fue reglamentada y en el gobierno de Luis Lacalle Pou se redujo el subsidio al teatro independiente complejizando el funcionamiento de varias salas. Desde la SUA y FUTI siguen reclamando la aplicación efectiva de la ley derogada en el año 2019.

a la ley del trabajo del siglo XIX, con un solo empleador y una jornada de x cantidad de horas que se cumplen” (Entrevistas No 10).

Esta idea de cierto desfasaje entre la regulación y el trabajo es advertida por Bologna (2006) en relación a la lectura de buena parte del pensamiento de izquierda que tiene en el asalariado el arquetipo de la figura social subordinada. Esta mirada no logra dimensionar los alcances de la transformación del salario que ya no es más garantía de supervivencia sustituyéndose la forma salarial por la *factura*, es decir, un *no-salario*.⁶⁵ No hay que olvidar que el mecanismo de contratación por factura paradigmático para los artistas, fue integrado a la gestión del progresismo, en especial con los trabajadores del estado, habilitando configuraciones tercerizadas, contrataciones temporales y por proyecto ligado a la expansión del trabajo precario debilitando las estructuras estatales. En ese sentido las preguntas que se hace una joven actriz son sugerentes:

¿Qué es lo que hace que la cultura se valore en una sociedad? ¿El hecho de que sea considerada un trabajo normal? ¿En eso estamos fallando? ¿Por eso no estamos amparados? (Entrevista No 14).

En otros términos, una actriz con una extensa trayectoria apunta a cuestiones parecidas:

“El propio concepto de trabajo, a mí me parece que el trabajo en general, se va pareciendo cada vez más al trabajo artístico y por lo tanto si encontramos la forma de regularizar la forma de trabajo en la sociedad en general, va a repercutir en la formalización del trabajo artístico. Es un tema colectivo, ya no es tanto de un problema de nuestro sector, sino de la sociedad toda.” (Entrevista No 10)

En este relato, la noción de trabajo vinculado al trabajo asalariado, no alcanzaría o sería insuficiente para abordar las problemáticas del trabajo actual, ya sea, de los artistas escénicos como del trabajo en general. Si bien, en quienes participan del sindicato la noción de trabajo es nodal y no pierde vigencia, aquí hay varios aspectos interesantes para seguir indagando en torno a que otras alternativas de regulación y de protección social emergen a partir de estos cuestionamientos.

⁶⁵ Para un debate sobre el trabajo autónomo de segunda generación y el rol del estado como no garante de la supervivencia de la fuerza de trabajo a través del salario ver Bologna (2006).

4.1.2- *Por amor al arte*

Así como hay quienes buscan que el quehacer escénico sea un trabajo reconocido ante el estado que garantice derechos asociados al salario. Para otros esta relación no es tan clara ni esperable y hay una menor identificación con las perspectivas sobre el trabajo representadas por los dirigentes de la SUA y Valorarte.⁶⁶ Una joven actriz narra esta distancia con el sindicato:

“La SUA se acercó a la escuela junto con Valorarte como manera de cobro, como estudiante en ese momento no entendía mucho, sabía que existía el sindicato y que me estaba profesionalizado para trabajar de eso y tengo derechos y obligaciones como cualquier trabajadora. Pero cuando uno se relaciona desde el arte cuesta mucho verlo como cualquier producto o trabajo. Cuando era más chica, igual fui y me afilié siendo no activa, y eso hace que el sindicato siga haciendo gestiones con las que no estoy de acuerdo, pero no le pongo el cuerpo para cambiarlo” (Entrevista No 14).

Como vimos en el capítulo primero, Marx hizo explícito el problema de la creación artística ya que consideraba que la producción capitalista destruye el principio creador de la actividad práctica humana. Rastreando esta perspectiva que atraviesan las vanguardias artísticas desde el siglo XX, identifiqué en los artistas escénicos entrevistados la emergencia, con ciertos matices, de un principio ético y político en el arte que no es el trabajo. Inicialmente supuse que este principio se plantearía en oposición a *las luchas por el trabajo*, sin embargo, en trece de las quince entrevistas realizadas la idea de que el quehacer escénico tenía características que lo hacían una actividad que no podía asimilarse sin reparos a otra actividad laboral estaba presente y esto no tenía un carácter necesariamente negativo. Este principio es nombrado de varios modos, “*la garra y el corazón*”, “*lo utópico*”, “*lo maravilloso*”, “*la lucha contra la normalidad*”, “*donde el dinero no importa*”, “*goce*”, “*fiesta*”, “*la belleza*”, “*un lenguaje*”, “*rebeldía*” entre otras formas que sugieren una distancia con lo que el trabajo tiene de regular, obligatorio y constrictivo (Entrevistas No 9, 1, 14, 2, 15, 11, 10 y otras). El alejamiento con un trabajador tradicional, se da porque se la considera una tarea “*diferente*”, “*especial*”, “*privilegiada*” o “*única*” “*vinculada a su*

⁶⁶ Para el caso de ADDU no son tan notorias las diferentes posturas frente al trabajo entre los artistas que pasaron por la comisión directiva de quienes no lo hicieron, el límite entre ambas defensas es más poroso, cuestión ha profundizar a partir del específico desarrollo y nacimiento del sindicato de la danza.

carácter expresivo”, “*creativo*” o “*sensible*” más cercano al régimen de singularidad del arte que a las condiciones de trabajo capitalista (Heinich, 2001).

Esta idea compartida de que hay algo distinto, único en el quehacer escénico no implica en lo absoluto la convicción de que no pueda ser regulado y brindar derechos. Pero en aquellos con escasa o ninguna participación en el sindicato y la cooperativa la brecha entre regulación laboral y práctica artística es mayor. Uno de los principales quiebres con respecto al sindicato es que entienden que el arte no necesariamente debe tener una retribución económica para ser considerada como un trabajo. Aunque reciben algunos ingresos por su actividad escénica y postulen a fondos públicos no siempre pretenden vivir exclusivamente de esta actividad; y se reconocen como artistas más que como trabajadores, “*es que lo que hacemos nace de algo tan interior, afectividades, nos cuesta verlo como un producto, como un mercado, algo tan binario, y ahí son los quiebres*” (Entrevista No 3). Pero sin dejar de asumir la contradicción en la relación con el trabajo y las particulares condiciones de la producción artística:

“Lo pienso como un hacer, no como una actividad vinculada a un sueldo, ni siquiera en la docencia, cobras las funciones que haces con suerte, con suerte cobras algún ensayo” y “con relación a lo que tiene que ver con el trabajo remunerado, estoy acostumbrada a que mi trabajo no sea remunerado, ni es visible, es como un iceberg” (Entrevistas 13 y 1).

Llamativamente, el problema para estos artistas no pasa tanto porque haya una dificultad en regular su trabajo o la necesidad de reconocerlo ante el estado, sino por la distancia con el sindicato y la cooperativa como espacio en donde dar cabida a sus propuestas o reivindicaciones y a sus modos de hacer que van más allá de considerar el quehacer escénico como un trabajo “*convencional*”. Distancia que también es con el tipo de teatro que perciben que está allí representado, así como cierto rechazo a la institucionalidad estatal. Una entrevistada alude así a esta concepción del quehacer escénico que representa la SUA:

“Más allá de las corrientes artísticas, prepondera un teatro de texto, prepondera cierta utilización de ciertas salas, se ven los mismos nombres ganando los fondos, entonces si relaciono a esa gente, con cierto tipo de teatro. Porque son una institucionalidad importante además” (Entrevista No 14).

Aquí empiezan a aparecer algunos matices a lo que este principio *contra el trabajo* alude, que tiene que ver con la noción de trabajo, así como con la “*institucionalidad teatral*” de la que la SUA forma parte. En algunos casos mencionan que la distancia con el trabajo formal se da por las propias condiciones laborales, más que con la “*particularidad*” de quehacer

escénico. Si las condiciones fueran otras, en especial se anhela la continuidad y la posibilidad de no parar de trabajar, sería probable que les resultara más “natural” asumir su actividad escénica como trabajo “normal” cuestión que se expresa con resignación: “*Viviría del teatro, pero eso no es sencillo*”, “*en Uruguay el problema que tenemos es que no existe la continuidad, no tenemos una cantidad de jornales fijos*” (Entrevistas 13 y 9). En especial para la danza esta situación es más notoria dados los reducidos ámbitos de contratación como intérpretes o coreógrafos. Esta situación empezó a cambiar a partir del año 2014 con la creación de espacios de profesionalización y ampliación del mercado de trabajo en el ámbito de la danza.⁶⁷ Para las personas entrevistas la ADDU tuvo mucho que ver con este proceso de apertura y “*profesionalización*” de la danza que el Frente Amplio apoyó.

Mientras que por un lado existe ese deseo de poder vivir de la actividad escénica acompañada de cierta renuncia a esta posibilidad, lo que en teoría sería como “*la meca del trabajo escénico*” tiene también un lado oscuro, ¿qué trabajo artístico? ¿en qué condiciones? ¿en Uruguay? Las opciones posibles en el ámbito local no son tantas, hay mucha competencia, el medio es chico y si recién se está iniciando en la carrera hay todavía más dificultades. Cuestionan también los bajos presupuestos que se manejan en los fondos públicos de fomento a la cultura, “*es una ayuda, pero no se puede vivir de eso*” y “*en general terminas poniendo plata*” (Entrevistas 13 y 9). Las aspiraciones estables podrían ser tener un contrato en la Comedia Nacional, incorporarse como técnico en una sala estatal o integrar algún elenco del teatro independiente, pero estas opciones no parecen interesarles a los artistas entrevistados que no se sienten identificados con el tipo de teatro que esas instituciones proponen. Un testimonio lo dice así:

“Tuve la oportunidad de trabajar en las instituciones, no en el elenco, en otras cosas, donde hay actores y actrices que están fijos, y eso me hizo ver que generaba una comodidad que parecía una falta de pasión a la hora de querer hacer. Pero a la vez es como que es el mundo ideal, ahí me genera una contradicción, porque es un trabajo” (Entrevista No 13).

Algo similar plantea otra entrevistada con respecto a su trabajo “fijo” como técnica de una sala estatal, “*parece lo ideal, pero de muchos modos no lo es, si fuera por mí, no trabajaría, pero vivimos en una sociedad capitalista*” (Entrevista No 15). Entonces, ¿qué alternativas

⁶⁷ La apertura en 2014 de una División Contemporánea en la Escuela Nacional de Danza del Sodre, primera formación pública de danza contemporánea, la creación del Profesorado en Danza en el Instituto de Profesores Artigas (IPA) en el 2015 y la Licenciatura en Danza Contemporánea de la Udelar en el 2018 fueron iniciativas importantes que cambiaron la situación de la danza en nuestro país.

hay? En el discurso de estos artistas que se caracterizan a sí mismos por “*hacer de todo*” (actúan, dirigen, gestionan, escriben, diseñan, consiguen fondos, arman colectivos de trabajo y tienen espacios propios), surge una dimensión estética o creativa que involucra una reorganización de la forma en la que se piensa el hecho teatral, los roles asociados y los espacios físicos en donde se realizan que no atañe al trabajo asalariado. Una actriz lo sintetiza de esta manera:

“Las condiciones de trabajo, son las que nos ponemos nosotros mismos, con el colectivo con el que esté trabajando, muchas veces son armoniosas, que nacen de un impulso de creación que nosotros queremos, entonces se trata con mucho amor y cariño las diferencias y los modos de financiamiento también se hacen desde ese lugar” (Entrevista No 14).

Esta forma de pensar su hacer se liga a nociones como “*autogestión*”, “*autonomía*” o “*independencia*”. A nivel de la organización su “*autogestión*” tiene que ver con “*no depender de otros, sino de nosotros mismos, de nuestro trabajo*” que “*no se basa en conseguir un amparo estatal o algún fondo o institución que nos exceda*” (Entrevista No 14). En algunos casos defienden la entrada a la gorra como su “*militancia*” y como una manera de “*democratizar*” el acceso a los espectáculos, un “*un gesto anticapitalista*”. Y a un nivel estético su “*independencia*” implica a alejarse “*de la normativa del teatro de texto*” y buscar “*el laboratorio, eso que se genera para lo que estamos ahí metidos y estamos juntos en esto*” para “*comunicar lo que nos importa*” (Entrevistas No, 11,13, 14, y otras). La autonomía se sostiene en la creencia de la relevancia social de la práctica artística desde el hecho escénico mismo, es decir, un modo de hacer teatro, en donde “*el lugar político está en la gestión*” y en “*la propuesta estética*”, que implica a su vez “*otras formas de vincularnos entre nosotros*” (Entrevistas 2, 13 y 14).

Cabe mencionar que la independencia a la que aluden es “*diferente*” a la del Teatro Independiente, que coinciden en calificar de un teatro:

“...que hay que rediscutir, re pensar”, “ya no son lo que eran” y “menos después del Socio Espectacular” con “criterios de programación que cada vez habilita menos”, “son salas comerciales, con intención de albergar obras teatrales independientes, que en varios casos sucede, pero no en la generalidad de su cartelera” (Entrevistas No 3, 2, 14 y 11).

En estas palabras lo “*independiente*” cambia, toma otro lugar y se institucionaliza o comercializa, dando paso a un “*nuevo*” teatro independiente que cuestiona las transformaciones del histórico Teatro Independiente que ya no los convoca. Una entrevistada

hace referencia a este profundo cambio: “*ellos ahora son las instituciones, porque está la Comedia, las instituciones y por fuera el teatro independiente*” (Entrevista No 13). Por otro lado, esta “*independencia*” tiene sus costos y contradicciones, generando lo que para algunos es un “*desamparo*” o una “*cierta intemperie*” ya que “*hay momentos que está bueno estar dentro del sistema y hay momentos que no, estar todo el tiempo afuera es complejo*” (Entrevistas No 1 y 11). Plantean que, aunque sea posible experimentar formas de vida no reglamentadas por la disciplina del trabajo no siempre es sencillo saltarse los mecanismos de normalización y explotación del trabajo artístico en el capitalismo: la idea de éxito, el multiempleo, la ausencia de derechos sociales, la vida como proyecto, sin límites horarios e inestabilidad. En sus relatos se refleja a su vez incertidumbre, cansancio y frustración, por lo que es posible hacer y no, por como sostener la creación escénica, por el reconocimiento de lo que hacen, por la enorme cantidad de horas que le dedican, por la simultaneidad de trabajos y tareas, y porque no encuentran salas que alojen sus propuestas artísticas, entre otras preocupaciones. Surge entonces la pregunta recurrente ¿qué hacemos los independientes de los independientes?

En este sentido, cuando les pregunté por la precarización como condición laboral, estos artistas respondieron que entienden su práctica artística desde la autogestión y que la definen como un modo de vida que implica esfuerzos. Pese a evidenciar la inestabilidad laboral, tienen varios trabajos y en general no son fijos, no por ello se adjudican la categoría de “*precarios*” y aluden en algunos casos a la “*suerte*” o “*privilegio*” de poder trabajar del teatro y a la red que los sostiene como un elemento importante para poder dedicarse a las artes escénicas. En muchos casos transitan por un conjunto de trabajos que tienen condiciones similares a las del trabajo artístico que no presenta demasiadas desventajas en relación a las ofertas de un mercado laboral flexibilizado e inestable prefiriendo dedicarse al quehacer escénico por sobre otros trabajos menos satisfactorios. La ambivalencia en la que conviven la explotación y una liberación de esas mismas relaciones de explotación tradicionales se entrecruza en sus relatos.⁶⁸

Ahora bien, inversamente a la percepción de quienes participan activamente de la SUA y Valorarte, para los artistas jóvenes entrevistados la jubilación y la salud son temas que si les preocupan. Entienden que son derechos laborales necesarios en sus vidas, pero no siempre

⁶⁸ Para un análisis de la precariedad como dispositivo de gubernamentalidad ver Lorey (2012).

los pueden visualizar en lo inmediato o ese resguardo se los da otro trabajo, por lo que no le exigen a la actividad escénica que les brinde esos derechos. Un relato muestra esta situación:

“Siempre tuve trabajos donde aportaba por ahí, quizás si no los hubiera tenido, si hubiera prestado atención a eso.” “Nunca puede sobrevivir de actuar, entonces tenía otros trabajos y estaba en caja por esos otros trabajos” (Entrevista No 13 y 14).

En términos de las obligaciones que se les exige por ser trabajadores del arte, consideran que el monto de los aportes por trabajar en “regla” es muy elevado en relación con sus ingresos que califican de “bajos” afectando sus condiciones de vida inmediatas. Una entrevistada cuenta como le cuesta asumir el costo de los aportes sociales: “*Es que son tan pocas las instancias en las que es remunerado el trabajo, es un trabajo no remunerado, y cuando es remunerado, es tan puntual, que no queres que te saquen*” (Entrevista No 3). También se cuestiona el porcentaje que la cooperativa se queda en relación al cobro que ellos reciben, ya que las expectativas que tienen de lo que la cooperativa debería hacer por la mejora de su trabajo son otras, “*espero que tengan un rol más activo en la búsqueda laboral*” y “*al ser una actividad que cuesta tanto en este país, debería tener, un descuento más representativo de la actividad que es*” (Entrevista No 14 y 12). La opción que para algunos es la más viable, ya que por lo general es el trabajador el qué se hace cargo de los aportes sociales y no quien los contrata, es la posibilidad de decidir cada quien, si puede hacer ese aporte o no, o en qué momento hacerlo. En los siguientes apartados desarrollo este cuestionamiento en función de las perspectivas sobre la cooperativa y sus luchas.

De esta manera, la dimensión creativa o propiamente artística es de suma importancia. A su vez los derechos y las obligaciones asociadas a la noción de trabajo asalariado que la SUA y Valorarte promueven no parece resultarles del todo justas o no suman significativamente a una mejora de sus condiciones de vida inmediatas; a lo que se agrega la distancia con las formas estéticas y políticas que allí están representadas. Al mismo tiempo que tienen una crítica del viraje de “*lo independiente*” hacia formas “*institucionalizadas*” que la SUA encarna, hay algo de los modos de hacer teatro de estos artistas que podría pensarse como un legado vigente de los orígenes del Teatro Independiente. En ese sentido, la inestabilidad tiene un componente autoimpuesto que se liga positivamente a la autogestión y pese a que las condiciones del trabajo artístico se dan en general en marcos informales esto daría margen para “*hacer otras cosas*” y “*poder generar desde otro lugar, no tan supeditadas, poder*

“generar desde colectivos, como vengo trabajando, no estoy en ninguna institución específica ni nada” (Entrevistas 11 y 13).

4.2.- La lucha artística

En todo proceso de organización colectiva y de acción conjunta está implícito un problema político más amplio que podría resumirse en la pregunta sobre el porqué de la lucha. Como señalé al comenzar el capítulo, una lectura inicial es que los motivos de la lucha están fuertemente conectados con las concepciones sobre el trabajo que tienen las personas entrevistadas. Desde la mirada del trabajo, la respuesta a esta pregunta estaría en la lucha por un trabajo que garantice derechos, siendo el estado el terreno en donde se disputan espacios de participación. Mientras que en el análisis de quienes se asumen como artistas antes que trabajadores, la respuesta es más difusa y podría ubicarse en la creación escénica como espacio político que busca autodeterminarse proponiendo nuevas formas de relacionarse, y donde el estado no es un actor político central.

Vemos de este modo la convivencia de diferentes maneras de proyectar la organización colectiva, coexistiendo, no sin conflicto, posturas cercanas a los principios del movimiento sindical con otras que toman distancia del sindicato; así como asoman cuestionamientos a la figura cooperativa como modo de formalización del trabajo artístico condicionando los alcances de la lucha. Destaco aquí algunos aspectos que se reiteraron en los relatos, significativos para comprender como se va dibujando (o desdibujando) el horizonte de lucha a partir de cómo se entienda el lugar del artista. En primer lugar, las dudas y controversias ante la figura cooperativa, en segundo, las diferentes y desiguales formas de participación o involucramiento con la cooperativa y el sindicato, y, por último, la relación con la mediación estatal y el progresismo. En los apartados que siguen desarrollo sintéticamente estos aspectos.

4.2.1 El debate sobre si Valorarte es una cooperativa

Si Valorarte es “*realmente*” una cooperativa y si esto es significativo o no en función de cuan bien cumple con el objetivo de formalizar el trabajo artístico es parte del debate de los artistas entrevistados. Siguiendo a Shore (2010) es cardinal para el análisis de las políticas públicas conceptualizarlas como códigos culturales que moldean comportamientos individuales y colectivos a la vez que responden a sistemas de pensamiento más amplios en donde estas políticas están inmersas. En ese sentido importa revisar que relaciones promueve

o propone Valorarte como herramienta sindical de formalización laboral. Una de las primeras cuestiones es que la relación entre la SUA y Valorarte es muy estrecha desde el inicio, recordemos que fue el sindicato quien impulsa la ley que crea la cooperativa. Una actriz con mucha experiencia en el sindicato da cuenta de esto:

“La SUA nace en el año 1941, con el radio teatro, para proteger a los trabajadores del radio teatro que no les pagaban o les pagaban diferente. Nuestra tradición de protección es muy grande y fuerte. Y esta ley es fruto del trabajo nuestro, todos los demás, se sumaron, pero esto fue impulsado y seguido por los trabajadores del teatro, no cabe la menor duda”
(Entrevista No 4).

Es por ello que para quienes estuvieron en el proceso de creación de la ley o tienen actividad gremial resulta natural asumir la imbricación entre estas. Un actor y director que estuvo en la comisión directiva de la SUA habla de esta unión:

“Valorarte es como un hijo del sindicato y como tal tienen que trabajar coordinadamente, porque persiguen los mismos fines. Y hay cosas que están completamente ligadas, por ejemplo, los aranceles que cobra Valorarte los discute, los pelea y los negocia SUA en los consejos de salario. Es inevitable tener una correlación” (Entrevista No 6).

En estas palabras se esboza una caracterización de Valorarte que es compartida en casi todas las entrevistas ligada a la función de cobro, porque hasta ese momento, explica una entrevistada, *“el que hacía las contrataciones era la SUA, que servía como agente de retención, hacia un servicio para que la gente se sintiera protegida, con la ley, pasa a tener otra forma y ahí se tiene que hacer cargo la cooperativa, pero siendo el nexo, por ejemplo, en un convenio, los convenios colectivos de trabajo los hacemos nosotros con el ministerio de trabajo.”* (Entrevista No 4). De ahí que Valorarte sea descripta como una *“herramienta que te permite tener contrataciones”*, una *“figura jurídica que reconoce una actividad que de otro modo no sería reconocida”*, un *“viabilizador”* para *“que podamos facturar y contemplar aportes a la seguridad social”* o como un *“apoyo para la gestión”* que *“no contrata, pero media”* (Entrevistas No 1, 5, 6 y 9). El carácter de *“herramienta”* que tiene la cooperativa, en particular para quienes estuvieron involucrados en el proceso de formulación de la ley del Artista, es expresada con satisfacción, como *“un triunfo gremial y un gran avance”*, *“esto es un cambio muy importante”* que *“nos costó mucho”* y es *“lo que se pudo”* para mejorar la situación, *“cualquier cosa organizada tiene una fuerza legal que,*

si no, no la tenes." (Entrevista No 5, 6 y 7).⁶⁹ Además, en un par de casos Valorarte es definida como una "superación" de las "otras cooperativas" a las "de siempre" aduciendo las ventajas de la formalidad de la cooperativa actual con respecto a las cooperativas "informales" herencia del movimiento del Teatro Independiente (Entrevistas No 5 y 6).⁷⁰

Es interesante notar como en estos relatos no hay alusión a que la actividad cooperativa y la actividad sindical tengan objetivos diferentes u contrapuestos, sino de colaboración; así como no se plantea como problemática la relación entre ambas figuras. La creación de la cooperativa responde a la necesidad de regular el trabajo escénico, cumple un objetivo históricamente demandado, sin referencias al movimiento cooperativo, su genealogía o algún tipo de vínculo o desarrollo conjunto. Esto último llama la atención ya que la SUA impulsa una cooperativa de vivienda COVI-En Escena que integra FUCVAM que no fue mencionada ni asociada con Valorarte por ninguna de las personas entrevistadas. Si bien reconocen aspectos a mejorar o las limitaciones de la herramienta, "*nosotros inventamos nuestro sistema, no con lo que hubiésemos deseado, pero fue lo alcanzable*" (Entrevista No 5) estas miradas le dan a la cooperativa un lugar adyacente al sindicato. Una dirigente sindical expresa con claridad este rol secundario de la cooperativa, en la medida de que "*la actividad política es de la SUA, a la gente como funciona la cooperativa no le importa mucho. La militancia es de la SUA, no de la cooperativa*" (Entrevista No 4).

Que la cooperativa no sea un ámbito de aglutinación en sí misma no necesariamente debería ser algo negativo, en especial si se toma en cuenta el contexto de su formación y que el sindicato cumpliría estas funciones. Sin embargo, hay artistas que no están conformes con el mecanismo cooperativo de regulación laboral que propone la SUA y surgen preguntas. ¿Es plausible que una cooperativa de trabajo artístico sea ajena a los procesos de lucha y de disputas políticas? ¿Es viable que Valorarte tenga una mayor autonomía? ¿Es deseable? ¿Qué otro rol puede cumplir la cooperativa además del cobro? ¿Es la facturación la única forma de pago para los artistas? Esta disconformidad más explícita, se da no solo en aquellos con una pertenencia frágil al sindicato, como podría esperarse, sino también en artistas que tienen participación en la gremial. Coincidén en que la cooperativa podría hacer más cosas,

⁶⁹ La caracterización de la cooperativa como herramienta coincide con la investigación de Etcheverry, et al (2019) sobre las cooperativas artísticas que tiene que ver más con la viabilidad de la figura para envolver al trabajo artístico que a un modo específico de organización colectiva. Los autores explican que esta se da en la coyuntura política de discusión en el parlamento de la Ley Sistema Cooperativo en donde se aprovecha incluir dentro de esta ley una figura que integre las particularidades del trabajo artístico escénico.

⁷⁰ Uno de los entrevistados puso como ejemplo las cooperativas formales de la industria del cine en Argentina como un camino para la formalización del teatro en nuestro país, que, a diferencia de las cooperativas teatrales, se arman y se desarman para cada proyecto y generan aportes patronales.

además de la facturación, “*tener otra fuerza*”, ayudar en otras dimensiones que hacen a la creación escénica como son espacios para ensayar, fletes, gestionar otros rubros, etc. De fondo pareciera que hay una actitud demasiado utilitarista en el uso de la figura cooperativa que no le hace justicia a esa tradición de organización que es también una figura histórica de las artes escénicas. Una actriz con años de participación en la SUA reflexiona sobre el lugar de la cooperativa que para ella tiende a desdibujarse en la medida que es “*...un mecanismo legal, no hay un espíritu de cooperativa, responde a un problema de como factura un artista hoy en día, agrega a una posibilidad*” (Entrevista No 10). Otro testimonio de una actriz joven alejada del sindicato refleja esta misma sensación de que la cooperativa no es un espacio en sí mismo sino una continuación del sindicato y esto tiene, desde su perspectiva, un carácter negativo:

“No sé cómo funciona, no siento que me estoy afiliando a una cooperativa, sino a algo de SUA, es un problema mío, de involucrarme más pero no tengo como acceso a esa claridad de información de decir la cooperativa funciona así y yo estoy aportando para esto y estoy defendiendo esto. Como que veo que todo está muy emparentado y en ese emparentamiento es en donde empiezan las grietas” (Entrevista No 14).

A su vez, coincidiendo con la literatura sobre el tema, aparece la preocupación que Valorarte sea una plataforma de intermediación sin que esto se explice, convirtiéndolos en usuarios más que en socios con un carácter meramente instrumental de resolución de cuestiones fiscales, tributarias y de gestión para la regularización del trabajo (Hernández, 2017). Una entrevistada lo dice así: “*Básicamente la cooperativa, aunque digan que no, es una cooperativa de facturación. La gente que está trabajando está para eso, contratados para eso, funcionarios contratados, son los mismos que SUA, te facturan, te depositan la plata y te avisar*” (Entrevista No 11).

En nexo con lo anterior, en algunos casos surgen cuestionamientos más estructurales a este modelo, plantean que la cooperativa más que formalizar le facilita al estado la gestión de altas y bajas de la seguridad social y el ahorro del pago de aportes patronales que corren por cuenta del trabajador. Una bailarina que integro la directiva de ADDU comenta la encrucijada en la que se encuentran los artistas cuando tienen que facturar:

“Dos partes, la crítica, nace del poco trabajo que hay, si tengo que facturar algo, que supuestamente dejan todos los trabajadores, que es un algo para mi jubilación y seguridad social, pero como tenes tan poco trabajo, tener que hacer un aporte significa un sacrificio que a veces no

podés hacer, es un lujo. Claro, hay veces, cuando podes y tenes una conciencia amplia de lo que implica ese 30%, es alucinante, porque estás haciendo un aporte y tenes una forma de formalizar tu trabajo. El tema es cuando no tenes esa plata y ese aporte una complejidad para ti, que te sacan un 30% del sueldo. Nunca se entendió del todo que es el empleador el que tiene que asumir la seguridad social, no es tan claro, quien paga esos treinta. Termina pasando eso” (Entrevista No 1).

Otro problema que se plantea es que al instalarse el mecanismo cooperativo como única vía de formalización no se visualizan otras opciones, descartando la discusión más profunda sobre la posibilidad de contratos directos a los artistas, por ejemplo; así como mejoras en el régimen de empresa Unipersonal que se adapten al trabajo artístico intermitente. Un testimonio de cuenta de la necesidad de pensar más opciones de regulación:

“Siempre voy a ser partidaria de las cosas colectivas, que generen un cuerpo colectivo, más allá de mí, pero lo que realmente fue difícil de aceptar fue la casi obligación de la cooperativa para poder facturar con algunos organismos públicos y privados. Algunos organizamos públicos solamente hacían contratación por Valorarte, como el caso de Fortalecimiento de las Artes, un fondo importante, único programa que se puede acceder a un sueldo por 6 meses. Todos queremos postular, pero si no sos socio, no podés hacerlo, no se puede limitar el trabajo, ni limitar el acceso al trabajo por ser socio de ninguna cosa” (Número de entrevista omitido).

Ahora bien, más allá de estas controversias, para las personas entrevistadas es evidente la buena voluntad del sindicato para lograr una mejora laboral, entienden que la “*SUA viene de un sentimiento mucho más en relación a la comunidad, a situaciones más amplias*” (Entrevista No 1). Que contrasta con las otras cooperativas de trabajo artístico nacidas bajo la misma ley, “*las amarillas*” que por un porcentaje menor facturan sin hacer los aportes sociales, calificándolas de “*vendedoras de facturas*” y eso “*no debería ser legal*”, “*no hay buen fe*” y cuestionan la responsabilidad del estado que no regula (Entrevistas No 12, 4, 1, 2).⁷¹ Esta situación facilita la pugna entre los diferentes sindicatos por incrementar su masa de asociados, generando, lo que entienden como una competencia “*desleal*”. En cambio, para la dirigencia del sindicato el compromiso con la formalización no se negocia, porque la SUA “*es implacable, tú vas a cumplir a raja tabla lo que cumple cualquier otro trabajador*

⁷¹ Se hizo mención en especial a Cooparte y Agremiarte por su “*incorrecto*” y “*perverso*” funcionamiento facturando sin generar aportes. Pero también a su uso, aunque se sepa que no es lo mejor, “*a veces no hay de otra*” (Entrevistas No 2, 3 y 13).

que esté formalizado, acá no hay, yo no quiero aportar, eso no existe. Esto es el fruto de 78 años de trabajo desde el sindicato” (Entrevista No 4).

Para el caso español, Hernández (2017) advierte sobre el posible mal uso de este modelo dando lugar a falsas cooperativas y un distanciamiento de los principios cooperativos que repercute sobre los derechos de los trabajadores y en el vínculo hacia la cooperativa. Este temor es compartido por el entrevistado que pertenece al movimiento cooperativo, que, sin cuestionarlas abiertamente, entiende que las cooperativas de artistas, más que de producción son de servicios: “*Muchas han adoptado el formato cooperativo solo para resolver un problema de facturación. Entonces ese es un tema que el movimiento cooperativo tiene que trabajar, la federación, porque genera también, que el artista pueda tener un énfasis en lo individual y solo lo adoptas como un servicio*” (Entrevista No 16). Valdría preguntar si la identidad que esa modalidad de gestión sindical estimula es la de un socio cooperativista o simplemente se está pagando una cuota para acceder a un beneficio, discusión que ha atravesado al movimiento cooperativo en su heterogeneidad e historia remitiendo al problema de la participación, integración y definición de valores cooperativistas.

Como se ve, la descripción de la cooperativa de trabajo artístico que hacen las personas entrevistadas no tiene el mismo sentido que este *modelo ejemplar* del que habla Menéndez-Carrión (2015) vinculado a los principios del teatro independiente.⁷² Así como no logra colmar expectativas y necesidades por más que es claro el esfuerzo y compromiso de la SUA para promover la formalización laboral que la cooperativa habilita. Vemos la similitud con lo que analiza Martí (2019) para el caso de las cooperativas sociales creadas en el mismo momento que las cooperativas de trabajo artístico, en donde la promoción del asociativismo y el cooperativismo quedó en segundo plano respecto de la búsqueda de la inclusión laboral. Sin duda hay mucho camino por recorrer en los posibles entramados y espacios de articulación entre el sindicalismo y el cooperativismo para dar respuesta a las problemáticas del trabajo contemporáneo.

⁷² Un dato muy significativo que surgió en algunos testimonios es la problematización del carácter idealizado de las cooperativas tradicionales del Teatro Independiente y de este movimiento en general obviando sus jerarquías internas, situación que es vista también desde una perspectiva de género “...porque hay siempre un déspota de turno, eso es increíble, los dueños, varones, ellos han hecho lo que han querido, con algunos podías discutir algo más, pero otros no” (No entrevista omitido). No hay espacio aquí para analizar este revelador comentario, solo mencionar que la investigación actual analiza la reproducción de las relaciones de género a la interna del ámbito artístico, así como la invisibilización que pesa sobre ellas, siendo común la no problematización sobre la jerarquía entre mujeres y varones (Dominzain, et al, 2020). Desde la Economía Social y Solidaria Rieiro, Veras y Andrade (2019) advierten también por la reproducción de los estereotipos de género y la subordinación de la esfera reproductiva dentro de las organizaciones cooperativas más allá de su potencial para transformar esta situación.

4.2.2- *La participación política*

Si bien la pregunta por la generación y los debates sociológicos que de allí se desprenden no son el foco de esta investigación, la relación entre lo “*generacional*” y la participación política fue recurrente a lo largo de las entrevistas. Se hizo énfasis en no pocos casos en un “*quiebre generacional*” en una “*ruptura*” o “*distancia*” que es también una discontinuidad y un conflicto respecto a las generaciones anteriores, poniendo en tensión las formas tradicionales de hacer política y la emergencia de nuevas formas. La lógica generacional de los movimientos socio-políticos no es lineal, son procesos simultáneos, contradictorios y entrelazados que para Lewkowicz (2004) dan cuenta de la emergencia de una *diferencia* y donde el *ser problemático* es la condición de la generación.

En los relatos, parte de este “*quiebre generacional*” en relación a la participación o militancia (como fue nombrada en pocos casos) se manifiesta como un problema y un punto de tensión en un doble sentido: o porque es demandada o porque no hay deseos de implicarse. De un modo general, las discrepancias que plantean son de tipo, “*ideológicas*”, de “*principios*”, de falta de “*conciencia del trabajo*” y en “*como se hacen y se piensan las cosas*” que envuelve en algunos casos “*desinterés político*” y en otros, “*institucionalización*” y “*burocratización*” como elementos negativos, acompañado de diferencias estético expresivas en relación a lo escénico. Con un componente de “*reclamo*” doble, los artistas que no participan políticamente dicen no ser “*convocados*” por el sindicato ni la cooperativa, y entre quienes participan se reprocha el no involucramiento y falta de compromiso de los artistas “*más jóvenes*” en las cuestiones colectivas que atañen al trabajo. (Entrevistas No 13, 11, 14, 7, 5, 10 y otras). Nótese que varias de las oposiciones de sentido que se construyen alrededor de la noción de trabajo se reiteran para la participación política.

La *lucha por el trabajo* representada por la dirigencia de la SUA se inserta en el desarrollo del movimiento sindical uruguayo con problemáticas que no le son ajenas.⁷³ Es posible notar en los testimonios la coincidencia del análisis con la literatura sobre el tema de cierto verticalismo presente en las organizaciones sindicales, la pérdida de afiliados, la escasa participación, burocratización, distancia entre las bases y las cúpulas sindicales, así como un estrecho vínculo con la izquierda partidaria en detrimento de su autonomía, entre otras cuestiones que debilitan su capacidad disruptiva y aglutinadora (Gordillo, 2019, Castro, Santos, 2018, Santella, 2014).

⁷³ En la reflexión de Lazzarato (2015) el principio ético y político que no es el trabajo se contrapone al movimiento obrero que tiene en el trabajo su fuerza, pero simultáneamente también ahí su debilidad.

En esta línea, las personas alejadas de las dinámicas de participación, expresan pocas o nulas proyecciones políticas de carácter más general vinculadas con el hecho de integrar la cooperativa o el sindicato para dar cabida a reivindicaciones para el sector cultural desde esa plataforma. Así como ven lejana la posibilidad de articulación con otros actores o movimientos sociales. En varios casos se mencionó que pese a tener propuestas o necesidades en las que la cooperativa podría ayudar no hay interés en volcarlas en ese ámbito.⁷⁴ Argumentan que los mecanismos de participación no les atraen, que hay algo del “estilo”, las “maneras”, las “formas” y lo que se discute que no los convoca, que llaman “lógicas sindicales” o “lógicas institucionalizadas” “cabezas un poco cerradas” con las que no se sienten a gusto y evalúan como constringentes para su quehacer escénico o insuficientes para generar mejor condiciones para sus modalidades de trabajo (Entrevistas No 3, 11, 14, 15). Una actriz aludiendo a lo “generacional” lo explica así:

“Lo escénico cambió, el sindicato no dialoga mucho con los jóvenes, se han hecho algunos intentos, de comisión de jóvenes, pero al final no funcionó, dejé de participar. Y de la cooperativa no se mucho, solo cuando facturo, una vez cada tanto. Eso es culpa de ambas partes”
(Entrevista No 13).

En el mismo sentido, fue recurrente la crítica sobre los modos de comunicar o convocar de la SUA “hacia los más jóvenes”, “no se bien que hacen” ni como “lo comunican”, pero “yo tampoco me acerco” (Entrevista No 3, 14 y 15). Esto último se liga a la percepción de que aparte del poco diálogo, cuando lo hay es desde la jerarquía del que sabe: “Hay un choque en la postura que se pone, si voy a charlar contigo, se más que vos, así lo están planteando, hay un choque porque no hay mirada joven” (Entrevista No 14). De ahí, quizás, que los caminos de organización en los que eligen participar son otros, por fuera del sindicato, más volcados a sus propios espacios o proyectos. Aunque la Ley del Artista habilita la creación de cooperativas para todos quienes quieran formar una, esto no resulta una opción autónoma por fuera de las cooperativas paraguas, recordemos las poquísimas experiencias en este sentido.⁷⁵ Cuestión que interpela sobre la efectividad de esta figura para la organización artística más allá de la estructura sindical que la cobija. Por último, es de destacar que, aunque las gremiales de artistas no los representan cabalmente, en general manifiestan

⁷⁴ Se mencionaron aspectos como lugar de ensayos, transporte, espacio de cuidados, bolsa de trabajo, ley de centros culturales y una discusión más amplia sobre el presupuesto nacional para la cultura, entre otros asuntos.

⁷⁵ Los testimonios aludían a la complicación de cooperativizarse, al desconocimiento de cómo hacerlo o que el modelo cooperativo no siempre les servía; y en un par de casos se prefirió la figura de la asociación civil porque resultaba más efectiva para sus propósitos (Entrevistas No 12 y 11).

respeto por la tarea que llevan adelante ligada a la trayectoria y puntualmente han acompañado iniciativas. Siguen siendo socios de la SUA, “*no estar ahí sería como traicionar*”, “*cuando pueden*” cobran por Valorarte y asumen la “*culpa*” de no participar para volcar en ese espacio sus puntos de vista (Entrevistas No 14, 11 y 15). Lo que más que deslegitimar al movimiento obrero, da cuenta al mismo tiempo de una filiación y de una diferencia.

Con una percepción distinta sobre su participación política en el sindicato, los artistas que han pasado por la comisión directiva de algunas de las dos organizaciones, relatan una amplia experiencia en ámbitos sindicales en sus “*otros trabajos*”, muchos han participado de espacios de militancia del ámbito artístico vinculados a los procesos de transición democrática como frente de resistencia y donde la dictadura aparece como un parteaguas en sus trayectorias vitales.⁷⁶ Algunos rasgos como son la solidaridad de clase, la igualdad y la justicia están presentes en los relatos sobre su participación política.⁷⁷ La solidaridad de clase se traduce en expresiones de confianza y respeto hacia los y las compañeras en tanto trabajadoras y en el orgullo de pertenecer al PIT-CNT. Así como la convicción de la tarea colectiva que lleva adelante el sindicato y la cooperativa en favor de mejoras laborales para el sector. La lógica del esfuerzo colectivo, “*no como otros gremios que están todos peleados*”, la satisfacción por lo hecho, la experiencia adquirida, la continuidad de un hacer militante en el tiempo, la negociación colectiva, el diálogo con el estado, los derechos ganados, aparecen como principios a reafirmar sustentado en el trabajo honorario de los dirigentes de la SUA y Valorarte, “*todos estamos en actividad real, no trabajamos de directivos*” (Entrevistas No 6, 5, 4 y otras).

El mayor cuestionamiento a quienes no se involucran, alude a una visión utilitaria de la cooperativa o a un “*completo desinterés*”, como si fuera algo “*ajeno*”, es que la gente aparece cuando “*se pica*” o hay una necesidad grande como fue la pandemia, ahí “*hicimos asambleas con 140 personas*” y “*se recibieron subsidios que son también fruto de nuestra lucha*” (Entrevistas No 6, 12, 5, 7). Llama la atención que por más que la ausencia de participación política es sumamente problematizada, en general, no reviste un cuestionamiento directo al accionar de la SUA ni a al funcionamiento de la cooperativa para modificar esta situación, como si lo hicieron aquellos más distanciados de la gremial. La

⁷⁶ Algunos de los espacios de militancia cultural que mencionan son: FUTI, CTA, CONAPRO (Concertación Nacional Programática), Cofonte, Comedia Nacional, Primer Ensayo, Intergremial de las artes escénicas y la música, Uruguay Ilumina, entre otras instancias que dan cuenta de la variedad de experiencias.

⁷⁷ En los relatos hay coincidencia con los *valores-principios* que menciona Cosse (2020) para el sindicalismo uruguayo.

diferencia con los más jóvenes es planteada como un desentendimiento sobre los modos de hacer que no son los del sindicato, “*tuvimos que dialogar con la gente joven porque querían hacer cosas que no se pueden hacer, pero bien de la fuerza de la gente joven, que es bárbara*” (Entrevista No 6). A la vez que se muestra como algo irreversible y a la vez “natural” porque “*las cosas cambian*”, hablan de la presión y la exigencia de la gente joven sobre ellos para hacer las cosas “*de otra manera*” (Entrevista No 4 y 5).

En unos pocos casos esta distancia entre generaciones provoca “*tristeza*”, “*soledad*”, y para los más jóvenes, cierta sensación de “*orfandad*” de no tener claro contra que se está disrupiendo o cual es la herencia a seguir. Una actriz que se auto inscribe como de la “*generación bisagra*” da cuenta de esta sensación confusa entre generaciones teatrales:

“*Hoy hay una militancia parecida, de levantar sala, de hacer, lo que pasa que hay una diferencia generacional. No dialoga, ni para arriba ni para abajo, hay un corte ahí. Hoy es como un punkismo, ni siquiera un parricidio, la generación anterior si, Roberto, Mariana, mucho más, había un rompimiento*” (Entrevista No 11).⁷⁸

Esta intervención es sugerente porque distingue entre rebeldía y rompimiento, en esta idea de “*corte*” aparecen una serie de interrogantes importantes para entender nuestra actualidad. ¿Cuál es la *diferencia* que propone la generación de artistas más jóvenes? ¿Cuál es su rompimiento? ¿Cuál es el legado a continuar? ¿Qué es lo que hay que superar? ¿Cómo se traduce a eso a la organización colectiva? Por último, ante la pregunta por lo que, si tienen en común, un único testimonio refiere “*al valor que le damos a la cultura, después si nos sentimos representados por el sindicato, eso es otra cosa*” (Entrevista No 14). En palabras de Lewkowicz (2004) parece que todavía no ha sido revelada ni la clave ni la productividad de esta *diferencia*, en esta respuesta se vislumbra un camino.

4.2.3- *Ser de izquierda*

En nuestro país el vínculo entre la izquierda y el teatro independiente es estrecho.⁷⁹ Quizás es por ello que para quienes tienen actividad sindical la referencia a la izquierda o al Frente Amplio es ineludible. Ya sea a título personal o vinculado al sindicato “*ser de izquierda*” es

⁷⁸ La entrevistada habla de Mariana Pércovich y Roberto Suárez dos figuras emblemáticas del teatro post dictadura en nuestro país.

⁷⁹ En el análisis de Dansilio (2014) el desarrollo de un teatro independiente nace de forma paralela a la emergencia de una cultura de izquierda abogando por una verdadera democratización de la cultura y rescatando elementos de la cultura popular o *criolla*. Queda por entender como este vínculo influyó a la danza contemporánea y cuales son las continuidades o rupturas con este proceso. A este respecto ver Pérez Buchelli (2019).

un horizonte político compartido, por más que el sindicato es “neutral”, “acá la mayoría somos de izquierda” (Entrevistas No 5, 6 y 9). De igual modo las personas alejadas de la actividad sindical identifican a quienes integran el sindicato como de “izquierda” así como a la relación “histórica” entre el Frente Amplio con “la cultura” aunque no a sí mismos con esa fuerza política (Entrevistas No 14,15,12, otras). Es sugerente como para algunos el “ser de izquierda” tiende a asimilarse al conjunto del Frente Amplio y “lo generacional” aparece nuevamente para nombrar la diferencia, en la medida de que “ser joven” tiene una forma específica de ser de izquierda, “la mayoría es de izquierda, y la gente joven es de izquierda, pero más allá del Frente Amplio” (Entrevista No 6).

Para quienes están involucrados en la vida sindical, el “ser de izquierda” articula mayormente dos aspectos, uno vinculado a la centralidad del estado como matriz política en nuestro país; y otro que alude al debate respecto a la relación de los movimientos socio-políticos con los gobiernos progresistas en tanto fuerza política cercana que pasa a gobernar, como fue el caso del Frente Amplio. En relación a lo primero, al estado como eje vertebrador al que demandar, articulador y promotor de acciones a favor de las artes escénicas es recurrente. En lo narrado el estado tiene un carácter sobreprotector ligado a la noción de Estado de Bienestar que alude a la importancia del igualitarismo que conecta de manera profunda con lo que Castro y Santos (2018) analizan como anhelos e intereses populares vinculados al pensamiento de izquierda en Uruguay.⁸⁰ La importancia del estado para la resolución de demandas no se asocia a cuestiones negativas sino, a la posibilidad de convertir en política pública deseos de mejora colectiva, como, por ejemplo, estímulos estatales que permitan “vivir del teatro” y que desde su óptica no se pueden sostener únicamente desde las propias organizaciones, “se necesitan apoyos y leyes que se cumplan para sostener al teatro” (Entrevista No 4 y 5).

Con respecto a lo segundo, en los relatos está presente el debate sobre la mayor o menor autonomía de los movimientos sociales con respecto al estado progresista y si la disputa en el terreno institucional sirvió para aplacar o disolver el conflicto de las propias bases sociales.⁸¹ Con la asunción del gobierno del Frente Amplio la posición de cercanía con esa fuerza política es vista por las personas entrevistadas como positiva al generarse algunos

⁸⁰Otros elementos que Menéndez- Carrión (2015) sugiere para una definición de izquierda son igualitarismo, democracia como régimen de participación ampliada, intervencionismo estatal en economía, sindicalismo, socialismo, antiimperialismo, adhesión manifiesta a ciertas causas, como la Revolución cubana, entre otros elementos (González Demuro, 2003 en Menéndez-Carrión, 2015, p: 54).

⁸¹ Para un análisis de la lógica estatal progresista y la orientación estratégica de los ethos militantes ver Zibechi (2010), Castro, et al, (2018), Gutiérrez (2017), Modonesi (2017) y Longa (2016).

acuerdos a favor del sector, pero en simultáneo también hablan de que hubo una restricción de la capacidad de acción o no fue suficiente lo que se hizo, a la vez que se refleja frustración “*cuando asumió el Frente Amplio teníamos muchas expectativas que no sucedieron*” (Entrevista 5).

Como aspectos a valorar de la gestión del Frente Amplio se apunta a la cercanía y al proceso conjunto, “*las diferencias están*”, pero desde “*el respeto*”, “*capaz que uno tiende a ser más permisivo, pero les decimos las cosas*” (Entrevista No 5, 9 y 10) y destacan la posibilidad de interlocución, “*en los hechos, hemos tenido más diálogo con el FA que con blancos y colorados*” (Entrevista No 6). La gestión progresista es entendida como habilitante de demandas con una intención política de cambio hacia el sector que trajo “*avances*” en el reconocimiento del artista. Se menciona que hubo mayores fuentes laborales y que en general se promovieron acciones a favor de los artistas. Una entrevistada comenta algunas de estas propuestas:

“*De las cosas maravillosas que ha hecho la gestión del Frente Amplio desde la IM fue contratar a un montón de artistas, para trabajar en los barrios, para dar un millón de cosas, la incorporación de lo artístico al sistema educativo*” (Entrevistas 10).

En paralelo a estas opiniones favorables, se expresan desentendimientos “*nosotros estamos a favor de los trabajadores, por eso somos oposición, con el FA menos problemas, pero no es que no tuvimos problemas*” (Entrevista No 6). Los problemas a los que aluden son acompañados de cierta desilusión por los alcances de la gestión progresista al cumplir parcialmente demandas que entienden importantes como son: un mayor presupuesto nacional para la cultura, sanción de leyes favorables al sector, adecuada implementación de la ley del artista exigiendo que se controle su aplicación, mejoras en los programas de fomento a la producción artística, entre otras cuestiones. Así como mencionan una falta de discusión “*más profunda*”, “*ideológica*” sobre el papel de la cultura en el rumbo a tomar desde la izquierda poniendo foco en el bajo presupuesto destinado para la cultura como una situación “*llamativa en un gobierno de izquierda*” (Entrevista no 5, 10 y 1).

Ligando con lo anterior, en un par de casos, hay posturas críticas sobre el carácter regresivo de los progresismos con transformaciones llevadas a cabo desde arriba con poco protagonismo popular, “*todos llegan y quieren gobernar, se olvidan de las organizaciones sociales y de la gente que se levanta y se pone a trabajar todos los días*” (Entrevista no 5).

Así como aparece la reflexión sobre el carácter constringente de las políticas culturales que limitarían la capacidad transformadora del arte:

“Entonces hay una masa gigantesca de gente haciendo arte, enseñando arte, hay una popularización de eso que está muy bien, pero al mismo tiempo, eso no te deja espacio para unas acciones artísticas de transformación, o de ruptura porque no hay espacio para ser contestatario porque te están incluyendo” (Entrevista No 10).

En la misma línea recordemos que la participación de figuras destacadas del quehacer escénico vinculadas a la SUA y a la ADDU en cargos públicos durante el gobierno del Frente Amplio ha sido recurrente y se mantienen en la actualidad. Habría que revisar que consecuencias trajo esta “*inclusión*” en la disminución de la capacidad de confrontación y la tecnificación del discurso de la que hablan Zibechi (2010) y otros autores. Esta situación que apenas fue sugerida en las entrevistas merece futura atención y da cuenta de una naturalización del pasaje del ámbito sindical o artístico al estado, así como algo que se vuelve un objetivo esperable.

En síntesis, en relación a los propósitos de la lucha, la cooperativa en tanto “*herramienta*” interpela sobre sus alcances para la lucha sindical, con tensiones entre trabajo asalariado y trabajo autogestivo, debate que también ha atravesado al arte históricamente. Por otro lado, las diferentes maneras de entender el trabajo artístico condicionan la participación política dentro del sindicato y la cooperativa mostrando un conflicto generacional con orientaciones políticas dispares; y por último la cercanía del sindicato con la gestión progresista como actor fundamental de su matriz de surgimiento repercute sobre su accionar en el marco de la reflexión más amplia sobre la *desmovilización* o *pasivización* de los movimientos socio-políticos a la que alude Modonesi (2017).

4.3- Cuestionamientos al trabajo capitalista

Para cerrar quiero detenerme brevemente en algunas pistas de esta dimensión que por cuestiones de alcance de esta investigación no es posible profundizar. Lo primero que llama la atención, es que pese a ser la confrontación al capitalismo nodal en la historia del movimiento sindical y cooperativo vertebrando sus luchas, el *principio antagonista* que señala Modonesi (2016) apareció muy solapadamente, o no estuvo presente en los discursos de las personas entrevistadas. Como se vio, lo que prima es la idea de la ampliación del

estado como principio de igualdad más que la reafirmación del carácter antagónico de las sociedades capitalistas.

Por más que la SUA, en tanto organización sindical, defiende la lucha de clases en el marco de la relación capital-trabajo, no se hizo mención en ningún caso a los propósitos del sindicato en estos términos. En este sentido, la condición de subordinación derivada apenas fue sugerida, se mencionan las “*malas condiciones*” laborales o “*la falta de reconocimiento*” pero en general los relatos no hacen referencia a un patrón o empleador al que confrontar, ni se hizo referencia al estado como contratista. Salvo en casos puntuales se aludió a las contrataciones irregulares en el ámbito audiovisual y publicitario como figura “*explotadora*” por excelencia. En el mismo sentido, tampoco aparecieron referencias a las industrias culturales como modelo económico para las artes impulsado por el progresismo, ni a sus posibles consecuencias para la actividad escénica. En la mayoría de las entrevistas la alusión al estado como garante de derechos y promotor cultural que estimula el trabajo artístico y debe garantizar la implementación de la ley fue lo que primó, solapando el conflicto capital-trabajo del cual el estado también forma parte.

Es de notar que “*el ser de izquierda*” o del Frente Amplio no significa una oposición explícita al neoliberalismo o el capitalismo, que no fue mencionado ni como un sistema u ideología al cual confrontar o problematizar, ni como determinante de las condiciones de trabajo.⁸² En solo tres entrevistas se aludió al neoliberalismo, en un caso se lo opuso con la izquierda que es “*más social, con derechos y valores*” (Entrevista No 14), y en los otros dos casos se lo entendía como una coyuntura política “*neoliberal*” que cambio las artes escénicas que conocían siendo un factor de debilitamiento de la cohesión social, que es “*la realidad que vivimos*” pero sin referencias a las relaciones sociales estructuradas en torno a la producción. Una entrevistada lo dice así: “*El neoliberalismo, lo colectivo lo vuelve individual, que está pasando en las artes, ayer contra comprometidas, hoy relativamente, lo son si me va bien a mí. La gente empieza a trabajar solo si hay fondos, te hace siete obras en el año solo porque hay que hacerlas*” (Entrevista No 4).

Aunque algunas concepciones sobre el trabajo de la SUA están ligadas a cierta tradición de izquierda que pone en un lugar destacado a la clase trabajadora como sujeto de cambio social y resistencia, esta no es la única forma de entender el rol del movimiento sindical y la defensa del trabajo. En sintonía con los discursos de la centralidad del estado en sus varias facetas,

⁸² Un único comentario se refirió al sindicato como no anticapitalista porque “*sino no funcionarían como funcionan, no podrías tener el diálogo que tenes con el estado*” (Entrevista No 14).

en las entrevistas aparece la noción de trabajo estrictamente en términos de derechos laborales, mejores condiciones de vida y una plena ciudadanía ligados a la *centralidad normativa* del trabajo como instancia legitimadora y donde el fin del capitalismo ya no tiene tanta vigencia (Noguera, 2002). En términos ideológicos esta ha sido una confrontación histórica dentro del movimiento sindical uruguayo que continúa hasta hoy entre objetivos inmediatos y mediatos, que se traduce en un *sindicalismo de oposición* más combativo y revolucionario y un *sindicalismo dualista* donde la lucha sindical es en el plano laboral y no personal (Costabile y Errandonea, 1969). La misma disputa de sentidos aparece dentro de la historia del movimiento cooperativo (con fuertes vínculos con el movimiento sindical) ya que las cooperativas, así como otras instituciones de acción colectiva pueden funcionar contra el mercado o ser funcional a él. Un referente del movimiento cooperativo lo dice así:

“A mi entender, existen muchas confusiones ideológicas a la interna del movimiento cooperativista, muchas veces, no la visualizan como algo distinto a una empresa capitalista tradicional” (Entrevista No 16).

El debate sobre el rol de los sindicatos atraviesa el pensamiento de izquierda desde el temprano Marx, que les da un lugar central como estrategia política revolucionaria hasta Gramsci que pone en duda su propia naturaleza ya que sería la que restringiría la crítica profunda al capitalismo. Surge así la interrogante sobre el lugar del arte en esta crítica y cuál sería su aporte. En este sentido y como se adelantó, para las voces más jóvenes es desde los colectivos artísticos que integran desde donde se construye la crítica, el gesto político lo ubican en el teatro mismo, en la creación y en lo que allí ocurre, más allá de la organización sindical que los aglutine (o no). Una única entrevistada reflexiona sobre un posible hacer anticapitalista: *“Creo que a pesar de odiar en el sistema que vivo, que es un sistema capitalista, nací acá, vivo acá y estoy en eso, me guste o no, los espacios que pueda conquistar y sentirme más alejada o menos...porque soy parte, ¿qué puedo hacer desde mi lugar para que este sistema sea más equitativo para todos?, y desde ahí trato de obrar”* (Entrevista No 14).

Especulando un poco sobre la base del carácter político de la creación escénica y la distancia con el sindicato relatada, es esperable que pese a la necesidad de “*decir algo más*” en los últimos quince años no han aparecido propuestas de organización por fuera de la SUA que problematizan el trabajo artístico y sus condiciones de producción. El caso de Primer Ensayo, que ya no está en actividad, fue excepcional surgido en el marco de las serias dificultades que trajo la pandemia y que fue, en palabra de una actriz, “*un encontronazo*

grande con la SUA” y “*hubo que explicarle a la SUA que no estábamos suplantando, si no, abriendo otra cosa*” (Entrevista No 3 y 14).⁸³ Para varios artistas entrevistados su surgimiento hizo evidente “*formas muy diferentes de lucha*” porque “*queríamos salir a la calle*” y “*había posturas muy distintas sobre de que trabajo y de que arte se estaba hablando*” en un proceso “*sumamente conflictivo*” en donde “*tuvimos que dialogar mucho*” (Entrevistas, 13, 14, 3).

Asimismo, en esta línea, fue recurrente, no solo en los más jóvenes, la sensación de que es un momento “*trancado*” de las artes escénicas, donde “*falta sensación de comunión*” y “*debate sobre lo que queremos comunicar*”. Algunos testimonios expresan este malestar:

“Nos falta pienso sobre la funciona social del arte, aparece este teatro que es solo para los teatreros, así como hay danza que es solo para los que danzan. Y ciertas obras que quieren trascender, quizás ahora con la cuestión de los feminismos, puede que algo se abrió” ... “El teatro está en discusión permanente, pero falta como ese aluvión de teatro político, de decir esto es de lo que queremos hablar, se vino un gobierno de derecha, ¿qué hacemos? Apoyo no tenemos, va más allá de un fondo que me den o no, sino frente a todo lo que ha pasado, entonces, nosotros como agentes, artistas, ¿qué queremos expresar a partir de nuestro teatro?” (Entrevista No 11 y 14).

En función de estos emergentes queda seguir indagando sobre que *entramados comunitarios* conforman aquellos que no se identifican con las prácticas sindicales centradas en el estado y que procesos sociales transformadores se suscitan, dentro y fuera del ámbito sindical, en estas “*formas de vincularnos que nos hagan bien*” y “*que son otra cosa con respecto a un trabajo normal*” (Entrevistas 14, 11 y 13). Así como también revisar a que se debe la ausencia en la organización sindical de perspectivas que propongan, por un lado, caminos que habiliten la participación política de artistas de las generaciones más jóvenes, y por otro, la emergencia de formas de lucha que puedan generar imaginarios alternativos hacia la superación del capitalismo que han estado presentes en la tradición del quehacer escénico en nuestro país.

⁸³ El colectivo Artistas y Trabajadores de la Cultura Primer Ensayo nucleó artistas escénicos independientes en reclamo a las políticas culturales llevadas adelante por el gobierno de Luis Lacalle Pou en el marco de la pandemia, haciendo acciones en la vía pública. Desde el gobierno respondieron que el único interlocutor válido sería la SUA lo que también generó repercusiones y malestares.

5.-Reflexiones finales

La distancia que separa al arte del trabajo tiene un largo recorrido histórico. El arte es, en términos generales, trabajo no asalariado y algunas prácticas artísticas son improductivas para el capitalismo y su lógica de mercado; en especial las artes escénicas, como acontecimiento, tienen su propia temporalidad y espacialidad difícilmente cuantificable. Las transformaciones neoliberales de las últimas décadas han acortado esta distancia al incorporar cada vez más a las prácticas artísticas al mercado. Los debates teóricos sobre el trabajo aluden a la necesidad de una ampliación de esta categoría que dé cuenta de las particularidades de aquellos trabajos, que como el artístico, no se restringen al trabajo asalariado, así como teorizan los procesos de mercantilización de la cultura. Frente a la incorporación de las prácticas artísticas al mercado empiezan a surgir diferentes experiencias de organización de artistas en torno al trabajo que problematizan sus condiciones laborales. En Uruguay la Sociedad Uruguaya de Actores y el movimiento de Teatro Independiente han sido actores relevantes en el campo de la izquierda que defienden el rol político del teatro y luchan por los derechos de los trabajadores escénicos.

Con la asunción del Frente Amplio al gobierno en el año 2005 se inicia un proceso de cambio que acompañó y favoreció a las iniciativas del movimiento social, a la vez que de un modo contradictorio se da continuidad a las lógicas capitalistas de acumulación con políticas públicas que reproducen lógicas estatales neutralizadoras. En materia cultural se replican directrices internacionales que promueven políticas públicas que asumen a la cultura como un área más a desarrollar de la actividad económica y se estimula el emprendedurismo cultural. Se abren así nuevas configuraciones y tensiones entre la lógica progresista y los movimientos socio-políticos disminuyendo o retrayendo su capacidad antagonista. La ley del Estatuto de Artista que busca formalizar el trabajo escénico a través de cooperativas de trabajo artístico es el resultado de las demandas de los artistas escénicos organizados a través de una política pública promovida por el gobierno del Frente Amplio. Ante este nuevo escenario: ¿Qué nociones sobre el trabajo tienen los artistas escénicos? ¿Estas nociones logran abarcar sus especificidades? ¿Qué implicancias para la organización colectiva tiene la regulación del trabajo artístico a través de cooperativas? ¿Qué tanto la política pública ha favorecido u obstaculizado la lucha de los artistas escénicos sindicalizados? ¿Qué perspectivas críticas al trabajo capitalista están presentes en los artistas escénicos? ¿Qué particularidades y actualizaciones aporta el trabajo artístico a la lucha sindical?

A partir de estas preguntas, en esta tesis exploratoria busqué comprender que oposiciones de sentido y conflictos surgen en el proceso de regulación del trabajo artístico a través de cooperativas de trabajo y cuáles son sus posibles consecuencias para la lucha sindical de los artistas escénicos. Desde el punto de vista de los sujetos la indagación se centró en las perspectivas y representaciones en torno al trabajo artístico y su regulación tomando el período 2008-2019. En primer lugar, teniendo en cuenta las características particulares del trabajo artístico y apoyándome en el marxismo crítico y la reflexión feminista, se argumentó que la *anomalía* o ambigüedad del trabajo artístico, más que una carencia o desvío frente al trabajo asalariado, puede ser un aporte para la comprensión de los aspectos liberadores del trabajo ligados a la reproducción social y a la generación de valores de uso por sobre los valores de cambio. Esto posibilitó una mirada sobre el trabajo artístico que no lo restringe a su dimensión productiva y normativa. A partir de esto, en esta tesis se buscó conocer las perspectivas de los integrantes de Valorarte sobre el trabajo artístico rastreando las relaciones con el trabajo asalariado, así como posibles ampliaciones de esta noción.

En segundo lugar, se puso el foco en la dimensión colectiva de la organización de artistas escénicos indagando en los propósitos de la lucha sindical y cooperativa en su nexo con la mediación estatal y la política pública como matriz de surgimiento de Valorarte. El giro del *artista como militante* al *artista como trabajador* posibilita re pensar sobre el rol del artista en el panorama más amplio de lucha antineoliberal que se abre en la década de los 90 dando lugar a gobiernos progresistas. Las conceptualizaciones gramscianas sobre el estado como campo de disputa producto de una relación de fuerzas históricamente determinada me resultaron útiles para abordar el profundo cambio en la coyuntura política que la asunción del Frente Amplio propició. En esta nueva relación sociedad-Estado fue necesario también revisar los vínculos entre el movimiento social con el progresismo y como las políticas públicas que se desplegaron condicionan la organización colectiva; así como también lo hace la cercanía con esa fuerza política. Por último, ligado a lo anterior, exploré que perspectivas críticas al trabajo capitalista están presentes en los artistas escénicos sindicalizados en dialogo con las tradiciones de pensamiento de izquierda en Uruguay. Con la intención de aproximarme a la inquietud más amplia que atraviesa esta investigación sobre los posibles aportes propios de las artes escénicas a la lucha sindical.

En síntesis, en esta tesis desde una estrategia metodológica cualitativa de carácter exploratorio que aunó diferentes abordajes como la sociología, la antropología, el feminismo y el marxismo crítico se buscó comprender como los trabajadores escénicos van a configurar sus demandas en esta etapa actual del capitalismo, que sentidos le dan al trabajo artístico, cuál es su capacidad de articulación, sus perspectivas de lucha y sus relaciones con el Estado en el marco de los contradictorios vínculos que dejó el progresismo con el movimiento social y el avance de las derechas en la región. El alcance de estos procesos fue parte del análisis de las entrevistas a las personas que integran Valorarte, la SUA y la ADUU consideradas para esta investigación.

5.1.- Sobre los hallazgos y sus límites

A continuación, presento sintéticamente los hallazgos y límites de esta investigación en línea con algunas reflexiones generales que surgieron a partir del análisis. Para ello se sigue el argumento propuesto en donde el trabajo artístico se asume en su dimensión contradictoria, como posible espacio no regulado por las lógicas del mercado y simultáneamente, como equiparable al trabajo asalariado tradicional. Dado el alcance de este estudio y la complejidad de su abordaje, lo que se muestra son resultados primarios, esperando seguir profundizando sobre el tema.

En primer término, algo a destacar es que la ambigüedad con respecto al estatus del trabajo artístico, así como la confluencia de sentidos encontrados frente a la condición de ser trabajador atravesó la investigación. Debido a este debate inherente es posible decir que en algunos discursos el trabajo pierde centralidad en función de la distancia con el sindicato y de la identificación con la figura del artista por sobre la de trabajador; mientras que para otros discursos el trabajo sigue siendo central. Con respecto a las percepciones sobre las condiciones laborales del trabajo artístico, se refirma su condición precaria, discontinua e irregular en relación al trabajo formal y asalariado. En esta confluencia de perspectivas contrapuestas en torno al trabajo artístico se sintetizan varias de las problemáticas sobre regulación, organización colectiva, participación política y vínculo con el estado a las que se enfrenta la SUA y Valorarte.

Para los involucrados en la vida sindical el trabajo no deja de ser un elemento central desde donde se despliega la organización. En este sentido la validez analítica de la noción marxiana de clase trabajadora sigue vigente como plantea Antunes (2005), en oposición con diversas formulaciones que afirman la perdida de la eficacia de dicha noción, como el reconocimiento

de determinadas diferencias o los discursos sobre el fin del trabajo. Los discursos sobre el trabajo artístico ligados a la representación de intereses comunes están sustentados en los principios del sindicalismo como la igualdad, la solidaridad y la búsqueda de reconocimiento como ejes rectores a reafirmar que sostienen la organización colectiva. El trabajo funge como fundamento articulador de la sociedad en la búsqueda de ampliación de derechos teniendo como principal interlocutor al estado; entendido este como un actor fundamental de articulación política de sus demandas en su rol protector, dando continuidad a la tradición de defensa del trabajo del movimiento obrero y el pensamiento de izquierda en nuestro país. La condición de subalternidad y la lucha de clases en cambio no se explicitan. Por más que están presentes en el movimiento sindical, la idea de lucha como antagonismo capital-trabajo no estructura los discursos sobre el trabajo artístico, volcando sus reivindicaciones casi exclusivamente hacia el estado. En el mismo sentido, la capacidad de huelga o la amenaza de la interrupción de la producción como hecho colectivo no estuvo presente como estrategia de presión o conflicto por derechos laborales.

Por un lado, las características particulares del trabajo escénico desafían a las formas de resolución del conflicto capital-trabajo del pensamiento sindical y de la izquierda tradicional que ha tenido el paradigma del trabajo clásico como forma de lucha. Así como pone en cuestión la efectividad de las estructuras de organización colectiva que sustentan esas mismas luchas. Dando lugar a discursos en donde el quehacer escénico no está determinado por la idea de trabajo asalariado y cierto rechazo a la relación capital-trabajo clásica que tiene su antecedente histórico en las vanguardias del siglo XX, en los orígenes del movimiento de teatro independiente y en la tradición cooperativista en Uruguay. He ahí una fuerza que no necesita la seguridad de la institución “trabajo” para que exista y se legitime. Se valora enormemente la capacidad de hacer teatro simplemente por la necesidad de hacerlo, que no responde a la crítica histórica de la defensa del trabajo, sin por ello dejar de cuestionar las condiciones sociales e institucionales de producción escénica y la necesidad de mejores posibilidades para su desarrollo que no se limitan a lo laboral o la contratación formal. Lo común de estas miradas contrapuestas estaría en el supuesto compartido del valor social de la creación escénica puesto en la figura del actor o actriz como su lado más visible, pero asumiendo el quehacer escénico como un espacio intrínsecamente colectivo. Siguiendo lo planteado en el capítulo uno, *las luchas por el trabajo y contra el trabajo* aparecen reflejadas en las diferentes percepciones sobre el trabajo artístico.

En segundo término, sobre los propósitos de la lucha sindical y cooperativa en el marco de los procesos de regulación laboral, los resultados dejan ver discursos coincidentes sobre la cooperativa en su función instrumental de herramienta de gestión del sindicato que otorga derechos y seguridad, pero provoca procesos disímiles en cuanto a la participación política, las relaciones con el progresismo y las posibilidades de organización del trabajo en su potencial de crítica al trabajo capitalista. Las oposiciones de sentido que atraviesan los discursos sobre el trabajo artístico están presentes de modo similar para los motivos de la lucha. Al ser la cooperativa caracterizada como una ampliación o extensión de la SUA esta no es un espacio, en principio, habilitante por sí misma para alojar diferentes demandas, ni remite a una manera de organizar el trabajo, así como no dialoga con el movimiento cooperativo. Coinciendo con el análisis de Menéndez-Carrión (2015) los modos cooperativos de hacer las cosas son colocados de manera formal, “sin atisbo de referencia a su politicidad” (p: 336). De esta manera, la organización cooperativa queda subsumida al sindicato que es quien abandera la lucha en el terreno de la *política* respondiendo al orden de la gestión del estado como *horizonte interior y alcance práctico* de su lucha (Gutiérrez, 2017).

Complementando lo anterior, otro hallazgo surgió en la noción de quiebre generacional, en donde se entrecruzan generaciones políticas con formas diferentes de asumir la militancia y la creación escénica. En esta clave, es posible decir, en líneas generales, que en los artistas que crecieron bajo la influencia de la generación post dictadura, artistas entre 20 y 40 años, aparecen críticas al viraje institucionalista del teatro independiente que entienden está representado por la SUA. Pero a la vez, defienden un quehacer escénico que toma distancia de las lógicas de mercado, herencia de los principios organizativos de ese mismo teatro independiente que cuestionan, reafirmando la organización autogestiva por fuera del sindicato. Por otro lado, los artistas con actividad en el sindicato, artistas que vienen de la militancia de izquierda de resistencia a la dictadura, reivindican la centralidad del estado social, enfatizan la militancia por el trabajo a favor de derechos laborales pero sin cuestionar explícitamente la actual matriz productiva neoliberal del arte, alejándose de la dimensión no mercantilizable del quehacer escénico presente en la tradición del teatro independiente y reactualizando los modos cooperativos de hacer las cosas en favor de la figura del trabajador. Asimismo, hay consenso en el rol destacado del sindicato como interlocutor de demandas ante el estado, su cercanía con el pensamiento de izquierda y con vínculos estrechos pero ambivalentes con el Frente Amplio. A la vez que se celebra la creación de Valorarte como

alternativa de regulación del trabajo cultural que brinda derechos, mejorando las condiciones de empleo en relación con las que existían y visibilizando la problemática común del sector. También se refleja frustración por los alcances de la herramienta, así como por la falta de cambios más profundos como es el aumento de presupuesto para la cultura, sanción de leyes y otras iniciativas que no se concretaron. Con respecto a la ley del artista se habla de la necesidad de una efectiva implementación y control; y otros cuestionamientos aluden al elevado monto del aporte que deben dejar a la cooperativa por su servicio, la obligación de pagar cargas sociales que entienden debería correr por cuenta del empleador y al rol de mediación hegemónico de Valorarte para la contratación estatal.

Por otra parte, las mejoras laborales no implican un aumento del interés por la actividad gremial, con una baja participación política. Se identificó una organización central minoritaria en relación a la cantidad de asociados, unas pocas personas llevan adelante diversas iniciativas como programas, convenios, promoción de leyes, pagos y cobros, negociación con el sector privado y el estado, articulación con otras organizaciones sociales, entre otras acciones de importancia para el ámbito escénico. Como contracara hay una mayoría de asociados alejados del sindicato, que lo respetan, pero dicen no sentirse convocados, así como desconocen su funcionamiento y sus luchas. A la vez que cuestionan lógicas burocratizadas e institucionalizadas con las que no se sienten representados. Estas oposiciones de sentido ponen en cuestión los alcances de las luchas, las maneras de resolver la formalización laboral en los trabajadores autónomos y el lugar del estado en estos procesos.

Como se discutió en el segundo capítulo la escasa participación política, la reducción del modelo cooperativo a herramienta de gestión, la cercanía con el Frente Amplio, la centralidad del estado para resolver demandas y la ausencia de discursos que problematizan el antagonismo capital-trabajo, puede ser leído en el marco de la *nueva gobernabilidad* progresista que quitó protagonismo a los movimientos socio-políticos, disminuyendo su capacidad disruptiva y des potenciando otras formas de lo político. Esta mirada no busca descalificar ni obviar la importancia de los gobiernos progresistas contra el avance neoliberal, ni disminuir las luchas de los artistas escénicos organizados, se trata de entender las restricciones y desafíos que estos procesos dejaron para los movimientos sociopolíticos, así como la efectiva capacidad del estado para resolver problemáticas sociales.

En cuanto a los límites de esta investigación, resultó notorio que un enfoque como el elegido no puede abordar con la profundidad necesaria los emergentes que se desplegaron ni la

complejidad de sus relaciones. Un ejemplo es la pregunta por lo generacional desde la perspectiva del trabajo, que abre algunas interrogantes en dialogo con el análisis de Dansilio (2014), sobre los cambios discursivos y estéticos del teatro uruguayo entre dos generaciones, el teatro de resistencia y la generación post dictadura. En el mismo sentido, queda pendiente un análisis en perspectiva histórica sobre el campo escénico en nuestro país que debería incluir a la danza en sus particularidades, puntos en común y distancias con el teatro. Ligado con esto último, tampoco fue posible investigar sobre la relación entre estéticas y concepciones sobre el trabajo artístico, tarea sin duda necesaria en la reflexión sobre la conjunción entre artes escénicas y política en nuestro contexto.

Por más que el foco estuvo puesto en el trabajo artístico, quedaron en segundo plano las condiciones laborales y la actual forma de explotación de las prácticas artísticas. Sería bueno un estudio en esta dirección que complementara esta tesis a partir del análisis de las políticas culturales con enfoque economicista que nacieron con el progresismo. En relación a la cercanía del sindicato con el Frente Amplio y las consecuencias sociopolíticas para la lucha por más que intenté una posible comprensión de estos procesos, aquí se exponen solo algunas pistas, quedando pendientes varios aspectos; en especial sobre la crítica al trabajo capitalista propia de las artes escénicas que por su complejidad y transversalidad apenas se sugiere y el rol del movimiento sindical en su capacidad de confrontación al capitalismo. A su vez, en relación con lo anterior, uno de los mayores desafíos fue lograr la articulación teórica entre trabajo artístico, movimientos sociales y estado desde una perspectiva crítica que conjugara diferentes abordajes disciplinares, sin duda hay aspectos a mejorar en lo que aquí expuse.

Por último, al ser un estudio exploratorio no hubo espacio para alojar particularidades dentro de lo que llamé *quehacer escénico*, haciendo algunas generalizaciones que, aunque válidas, dejan afuera asuntos como las diferencias entre disciplinas y rubros técnicos, las varias experiencias sindicales que integran Valorarte, la marcada división sexual del trabajo y sus jerarquías a la interna del campo artístico, así como no se profundizó en el movimiento cooperativo y su vínculo con el movimiento sindical. Elementos que sería importante poder incorporar y articular a un análisis más extenso y detallado.

* * *

En el trabajo artístico anida esta ambigüedad imposible a la que se refiere Lazzarato (2015): ¿emancipación del trabajo o emancipación por el trabajo? Un posible fin del trabajo capitalista, podría ser una utopía liberadora, transformadora y un cambio del orden de lo político. En las condiciones neoliberales actuales, el fin del trabajo tal cual lo conocemos es

un horizonte de libertad contradictorio, ya que oculta la explotación convirtiendo al trabajo en un “no trabajo” y encubre las relaciones de dominación existentes, como ocurre con el quehacer escénico, cuando se disocian las prácticas artísticas de sus condiciones de producción. O quizás, por el contrario, este horizonte de abolición del trabajo puede generar una nueva subjetividad capaz de subvertir la relación capital trabajo clásica, en donde el trabajo no está irremediablemente atado al capital, para sugerir una relación de autonomía por sobre este. Las prácticas artísticas, así como otras actividades que se oponen al interés general del capital, tienen mucho para aportar en la reflexión de como habilitar estas nuevas autonomías.

En este sentido, la demanda política del trabajo autónomo para Bologna (2006) debería partir de sistemas de seguridad colectiva que se piensen más allá del sujeto trabajador clásico, que pueda diferenciar entre una economía de la necesidad de una economía de la autorrealización; y que respondan a la demanda de los mismos derechos bajo otras condiciones laborales que no son las del trabajo seguro o el empleo fijo. Es decir, nuevas relaciones con lo público que no pasen, necesariamente, por el trabajo asalariado y su régimen de opresión o por una exacerbación de la autonomía que precarice los lazos con los sistemas de seguridad social (Lorey, 2016). La creación de Valorarte en sus aciertos y límites es una experiencia muy valiosa en el proceso de encontrar soluciones en esta difícil tarea. Esta tesis es un aporte inicial para la reflexión de estas problemáticas que sin duda deben profundizarse en diálogo con otros estudios y experiencias.

Referencias bibliográficas

- Antunes, R. (2000). La metamorfosis en el mundo del trabajo. *Nómadas*, (12), 28-37. https://nomadas.ucentral.edu.co/nomadas/pdf/nomadas_12/12_3A_Lametamorfosisenelmundodeltrabajo.PDF
- Antunes, R. (2005). *Los sentidos del trabajo. Ensayo sobre la negación y la afirmación del trabajo*. Herramienta.
- Asuaga, C., Lecueder, M, y Vigo, S. (2005). Las artes escénicas y la teoría general del costo. *IX Congresso Internacional de Custos* -. Florianópolis, SC, Brasil.
- Asuaga, R. (2021) Análisis de estados contables de las cooperativas de artistas y servicios conexos del Uruguay (período 2015-2019). Tesis de licenciatura. Facultad de Ciencias Económicas, Udelar.
- Bayardo, R. (1992). Economía de la escena. Las cooperativas de teatro. *Cuadernos de antropología social*, (6), 157-175. Doi <https://doi.org/10.34096/cas.i6.4829>
- Bayardo, R. (2007) Cultura y desarrollo: ¿nuevos rumbos y más de lo mismo? En G. Marchiori (Org.). *Teorias y politicas da cultura. Visões multidisciplinares*. (67-94) Editora da UFBA.
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Becker, H. (2011). *Manual de escritura para científicos sociales*. Siglo XXI.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Itaca.
- Berardi, F. (2012). *El alma y el trabajo*. Elefanta del Sur.
- Bologna, S. (2006). *Crisis de la clase media y posfordismo*. Akal.
- Boltanski, L, Chiapello, E. (2002). *El nuevo espíritu del capitalismo*. Akal.
- Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Anagrama.
- Bourdieu, P. (2003 a). *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Aurelia Rivera.
- Bourdieu, P. (2003 b). *El oficio del científico. Ciencia de la ciencia y reflexividad*. Anagrama.
- Boutang, M., Corsani, A., & Lazzarato, M. (2004). Capitalismo cognitivo. *Propiedad intelectual y creación colectiva*. Traficante de sueños.
- Brea, J. L. (2009). *El tercer umbral: estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. CENDEAC
- Bringel, B., Falero, A. (2016). Movimientos sociales, gobiernos progresistas y Estado en América Latina: transiciones, conflictos, mediaciones. *Caderno CRH*, 29(3) 27-45. <https://www.scielo.br/j/ccrh/a/sxqSZH8NJ7BngLMXNsYkCBg/?format=pdf&lang=es>
- Bröckling, U. (2015). *El self emprendedor: sociología de una forma de subjetivación*. Universidad Alberto Hurtado.
- Buck-Morss, S. (2011). *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Eterna Cadencia.
- Bulloni, M. (2020). Precariedad del trabajo en los campos de las artes y a cultura: sus contradicciones, heterogeneidades y desigualdades. Un abordaje de la industria audiovisual argentina. *Revista Latinoamericana de Antropología del trabajo*, 4(8), 2-27. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/145670>
- Caetano, G., Marchesi, A., Markarian, V. (2021). En J. Rilla (coord.) *Partidos y movimientos políticos en Uruguay: historia y presente. Izquierdas* (pág. 422). Crítica.
- Cardozo, N. (2020). Estado, administración y políticas públicas en América Latina: un esbozo sobre su desarrollo. *Civilizar Ciencias Sociales y Humanas*, 20(39), 11-34.
- Castelli, L. (2019). Reconfiguraciones de la política, la cultura y el territorio a través de una política pública para la cultura. *Religación. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 4(17), 77-85 <https://revista.religacion.com/index.php/religacion/article/view/361/340>
- Castells, M. (1999). *La era de la información: economía, sociedad y cultura*. Siglo XXI
- Castro, D., Santos, C. (2018). Rasgos de la lógica estatal en la hegemonía progresista uruguaya. En H. Ouviña, M. Thwaites (coords.). *Estados en disputa. Auge y fractura del ciclo de impugnación al neoliberalismo en América Latina* (págs. 121-139). El Colectivo.

- Castro, D., Elizalde, L., Menéndez, M., y Sosa, M. N. (2014). Grietas en la hegemonía progresista uruguaya, entre consensos y resistencias. *Revista Observatorio Social de América Latina* (35), 157-180.
- Cosse, L. (2020). Cultura del trabajo en el sindicalismo uruguayo: orientaciones de valor para una perspectiva contra hegemonía del trabajo. *Controversias y Concurrencias Latinoamericanas*, 11(20), 57-68. <https://www.redalyc.org/journal/5886/588663787004/html/>
- Costábile, D. Errandonea, A. (1969). *Sindicatos y sociedad en el Uruguay*. FCU.
- Cuestas, P., Iuliano, R., Urtasum, M. (2018). Nuevas fuentes de la imaginación sociológica: la operación reflexiva y la construcción del objeto etnográfico. En J. I. Piovani , L. Muñiz (coords.). *¿Condenados a la reflexividad?* (págs. 169-197). Clacso.
- Da Matta, R. (1999). El oficio del etnólogo o cómo tener “Anthropological Blues”. En M. R. Boivin (ed.). *Constructores de otredad* (págs. 172-178). Antropofagia.
- Dansilio, F. (2014). Del mensaje al acontecimiento. El giro discursivo en torno a lo político en el teatro uruguayo post-dictadura. *rita* <http://www.revue-rita.com/notesderecherche7/del-mensaje-al-acontecimiento-el-giro-discursivo-en-torno-a-lo-politico-en-el-teatro-uruguayo-post-dictadura.html>
- De Giorgi Á. (2024). Políticas culturales en Uruguay durante el ciclo progresista (2005-2020). Avances y contradicciones en un tiempo de cambios. *Iberoamericana*, 24(85), 185-207. DOI:10.18441/ibam.24.2024.85.185-207
- De la Garza, E. (2005). Introducción. En E. De la Garza (comp.). *Sindicatos y nuevos movimientos sociales en América Latina* (págs. 9-17). Clacso.
- De la Garza, E. (2009). Trabajo a-típico: Identidad o fragmentación? Alternativas de análisis. En E. D. Pacheco(ed.). *Trabajo atípico y precarización del empleo* (págs. 49-76). Colegio de México.
- De la Garza, E. (2011). *Trabajo no clásico, organización y acción colectiva, VI y II*. Plaza y Valdés- UAM.
- De la Garza, E. (2013). Trabajo no clásico y flexibilidad. *Caderno CRH*, 26(68), 315-330. <https://www.redalyc.org/pdf/3476/347632191007.pdf>
- De la Garza, E. (2017). ¿Qué es el trabajo no clásico? *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo*, 5-44. <https://sotraem.itz.uam.mx/wp-content/uploads/2021/09/6TrabajoNoClasico.pdf>
- Del Mármol, M., Basanta, L. (2020). El arte no paga. Reflexiones sobre el trabajo artístico en el contexto del capitalismo contemporáneo. *Trabajo y Sociedad*, 21(35), 297-316. <https://www.unse.edu.ar/trabajoysociedad/35%20AA%20DEL%20MARMOL%20Y%20BASANTA.%20El%20arte%20no%20paga.pdf>
- Delacoste G., Naser, L. (2018). Indigestión cultural: una mirada desde la izquierda a la política cultural de los gobiernos del Frente Amplio. *Cuadernos del ClaeH*, (107), 311-333. DOI: <https://doi.org/10.29192/CLAEH.37.15>
- Delnegro, M., Longo, N. (2020). Las condiciones laborales y de producción en las artes visuales. Algunas reflexiones sobre el "Derecho de participación". *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, 4(8), 1-22. <https://www.redalyc.org/pdf/6680/668070944004.pdf>
- Dominzain, S. (coord), Radacovich, R, Castelli, L, Chmiel, F, Espasandín, MV. (2012). *Mujeres de la cultura : escritoras, artesanas, del teatro, de la música, del cine y la televisión*. Observatorio Universitario de Políticas Culturales.
- Dominzain, S., Castelli, L., Duarte, D., Ibargoyen, I. (2020). *Desigualdades de género en las políticas culturales: un debate pendiente*. Intendencia de Montevideo.
- Duarte, D. (2018). Pensando la participación en las usinas culturales desde sus destinatarios. *Encuentros Latinoamericanos*, 2(1), 3-15. <https://ojs.fhce.edu.uy/index.php/enclat/article/view/73/81>
- Durán, J. M. (2012). El valor de las obras de arte desde una perspectiva marxista. *Ensayos de economía*, 22(40), 205-217.
- Echeverría, B. (1998). *El valor de uso y utopía*. Siglo XXI.

- Escobar Araujo, A. M., Querejazu Leyton, Q. (2004). Los trabajadores del sector cultural en Chile. *Estudio de caracterización, Bogotá, Convenio Andrés Bello. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile.*
- Etcheverry, S., Romero, M., y Torrelli, M. R. (2019). Diez años de cooperativas de artistas en Uruguay: naturaleza, funcionamiento y perspectiva. *Revista Idelcoop*, (229), 119-145 https://www.idelcoop.org.ar/sites/www.idelcoop.org.ar/files/revista/articulos/pdf/229_119-145.pdf
- Expósito, M. (2008) Introducción. En *Producción cultural y prácticas instituyentes: líneas de ruptura en la crítica institucional* (págs. 15-24). Traficantes de sueños.
- Fajardo, G. (2018). Nuevas cooperativas que promueven el auto-empleo: las cooperativas de impulso empresarial y las cooperativas de emprendedores. En G. Fajardo (coord.) *La promoción del emprendimiento y la incursión social desde la economía social* (págs. 27-46). CIRIEC.
- Falero, A. (2006). Ciclos de luchas sociales, transformaciones sociopolíticas y escenarios posibles en Uruguay. En E. Mazzei (comp.) *El Uruguay desde la Sociología IV*, 47-66. <https://hdl.handle.net/20.500.12008/7596>
- Feregrino, A. (2011). La reglamentación y los "trabajos especiales". Una mirada desde el paradigma complejo. *Argumentos*, 24(67), 95-122. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-57952011000300005&lng=es&tlang=es
- Flores, M. (2021). Trabajo artístico detrás de los símbolos de la protesta. *Iluminuras*, 22(56), 252-277.
- Flores, M., Obrist, P. (2017). Experiencias de profesionalización desde una perspectiva de género. *Cuadernos de Historia del Arte*, (29), 79-103.
- Fraser, N. (2000). ¿ De la redistribución al reconocimiento? Dilemas de la justicia en la era postsocialista. *New left review*, 126-155. <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/de%20la%20redistribucion%20al%20reconocimiento%20fraser.pdf>
- Fry, M. (2020). Los movimientos sociales latinoamericanos. Teorías críticas y debates sobre la formación. *Revista de Ciencias Sociales*, 33(47), 13-30. <http://www.scielo.edu.uy/pdf/rcc/v33n47/1688-4981-rcc-33-47-13.pdf>
- Ghiotto, L. (2015). ¿Qué es el trabajo para la sociología del trabajo? Una discusión conceptual. *Bajo el volcán*, 15(22), 267-294.
- Gordillo, M. (2019). Redes de sindicalismo «movimientista» en el Cono Sur: algunas conexiones argentino-uruguayas. *Contemporánea*, 10(1), 83-100. <https://ojs.fhce.edu.uy/index.php/cont/article/view/644/555>
- Grimson, A. (2003). Algunas consideraciones reflexivas sobre la reflexividad en antropología. *Oficios terrestres*, (14), 56-72. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/46859>
- Guadarrama, R. (2011). Multiactividad e incertidumbre en el trabajo artístico. El caso de los músicos profesionales en México. *Ponencia presentada en el VII Congreso Nacional, Asociación Mexicana de Estudios del Trabajo*. Mérida.
- Guber, R. (2001). *La etnografía, método, campo y reflexividad*. Norma.
- Guerra, P. (2008). La discusión salarial en el cooperativismo. *Revista de Estudios Cooperativos*, 98-107. https://www.economiasolidaria.org/files_drupal/reaslibrary/attachments/salario_y_economia_solidaria.pdf
- Gutiérrez Muiño, I. (2016). Construcción discursiva de la generación de los noventa en el teatro uruguayo. *Cuadernos del Claeh*, 35(104), 87-103. <https://ojs.claeh.edu.uy/publicaciones/index.php/cclaeh/article/view/251>
- Gutiérrez, R. (2017). *Horizonte comunitarios-populares*. Traficantes de sueños.
- Gutiérrez, R., Salazar, H. (2015). Reproducción comunitaria de la vida: pensando la transformación social en el presente. *El Apantle*, (1), 17-49.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*. Cátedra.

- Harvey, D. (1998). *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Amorrortu.
- Heinich, N. (2001). *La sociología del arte*. Nueva Visión.
- Hernández-Bejarano, M. (2017). Nuevos modelos de cooperativas de trabajadores autónomos: un análisis de las cooperativas de impulso empresarial y las cooperativas de facturación. En *Economía colaborativa y trabajo en plataforma: realidad y desafíos* (145-185). <https://hdl.handle.net/11441/79279>
- Infantino, J. (2011). Trabajar como artista: Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses. *Cuadernos de antropología social*, (34), 141-163
- Industrias Mikuerpo (1998). Las huelgas del arte. En Huelga del Arte 2000-2001. (4-8) <https://www.merzmail.net/>
- Jauss, H. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Paidós.
- Lanzaro, J. (2004). Fundamentos de la democracia pluralista y estructura política del Estado en el Uruguay. *Revista Uruguay de Ciencia Política*, 14(1), 103-135. <https://www.redalyc.org/pdf/2973/297324373006.pdf>
- Lazzarato, M. (2006). Trabajo autónomo, producción por medio del lenguaje y general intellect. *Brumaria*, 7, 35-44. https://desarquivo.org/sites/default/files/lazzarato_m_trabajo_autonomo_brumaria_short.pdf
- Lazzarato, M. (2008). Las miserias de la “crítica artística” y del empleo cultural”. En *Producción cultural y prácticas instituyentes: líneas de ruptura en la crítica institucional*. (101-120). Traficantes de Sueños.
- Lazzarato, M. (2015). *Marcel Duchamp y el rechazo del trabajo seguido de Miseria de la sociología*. Casus Belli.
- Leite, E. (1996). *El rescate de la calificación*. Cinterfor.
- Lewkowicz, I. (2004). *La generación perdida*. <https://www.elsigma.com/columnas/la-generacion-perdida/159>.
- Ley 18407 de 2008. Regula la constitución, organización y funcionamiento de las cooperativas en Uruguay.
- Ley N.º 18.384 de 2008. Crea el Estatuto del Artista y Oficios Conexos, y el Registro Nacional de Artistas y Actividades Conexas del Ministerio de Trabajo y Seguridad Social (MTSS) que reconoce el trabajo artístico ante el Estado.
- Lischetti, M. (2009). Prácticas políticas laborales: ¿ Movimientos sociales o luchas de clases? *Theomai*, (19),25-30. <https://www.redalyc.org/pdf/124/12415104005.pdf>
- Longa, F. (2016). Acerca del ‘ethos militante’. Aportes conceptuales y metodológicos para su estudio en movimientos sociales contemporáneos. *Argumentos: revista de crítica social*, (18), 45-73. <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/argumentos/article/view/2024>
- Longa, F. (2017). ¿Existen las generaciones políticas? Reflexiones en torno a una controversia conceptual. *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, (58), 205-224.
- López Cuenca, A. (2016). *Los comunes digitales: nuevas ecologías del trabajo artístico. Remediables*.
- Lorey, I. (2008). Gubernamentalidad y precarización de si. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales. En *Producción cultural y prácticas instituyentes: líneas de ruptura en la crítica institucional* (págs. 57-78). Traficantes de sueños.
- Lorey, I. (2012). El gobierno de los precarios, una introducción. En I. Lorey (ed.). *El gobierno de los precarios* (págs. 1-8). Traficantes de sueños.
- Lorey, I. (2016). *Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad*. Traficantes de sueños.
- Lucena, H., Hernández, A., y Herrera, J. (2005). Movimientos de los trabajadores: tronco común entre sindicalismo y cooperativismo. *Compendium*, 8(14),51-71. <https://www.redalyc.org/pdf/880/88001405.pdf>
- Manger, P. (2005). *Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo*. Roma Editora.
- Martí, J.P., Rodríguez, M., Camiletti, A., Guidini, J., Herrera, A., Soria, C., Silveira, M., y Torrelli, M. (2006). Cooperativas de trabajo en el Cono Sur. Matrices de surgimiento y modelos de

- gestión. *II Jornada Universitaria sobre Cooperativismo, Economía Solidaria y Procesos Asociativos. Documento de Trabajo del Rectorado*. SEDICI.
- Martí, J. (2019.). *Las políticas públicas para la promoción de cooperativas en Uruguay (1935-2008). Entre el retroceso del Estado y el avance del mercado*. Tesis de doctorado. Facultad de Ciencias Sociales. Udelar.
- Martí, J. (2021). Las izquierdas y las concepciones del cooperativismo. En J. P. Rilla (coord.) *Partidos y movimientos políticos en Uruguay: historia y presente. Izquierdas* (págs. 229-234). Crítica.
- Mauro, K. (2014). Actores y mundo del trabajo: apuntes para una problemática construcción identitaria. *VIII Jornadas de Sociología de la UNLP. La Plata*.
- Mauro, K. (2015). Trabajo asociativo y actuación: las cooperativas teatrales y la gratuidad crónica del trabajo actoral. *XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales*. Universidad de Buenos Aires.
- Mauro, K. (2018). Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico. *Telón de fondo, revista de teoría y crítica teatral*, 14(27), 114-143. DOI:[10.34096/tdf.n27.5097](https://doi.org/10.34096/tdf.n27.5097)
- Mauro, K. (2020). Arte y trabajo: indagaciones en torno al trabajo artístico y cultural. *Revista Latinoamericana de Antropología del trabajo*, 4(8), 1-17.
- Menéndez-Carrión, A. (2015). *Los avatares de una polis golpeada. La experiencia uruguaya*. Fin de siglo.
- Menger, P. (2005). *Retrato do artista enquanto trabalhador*. Roma Editora.
- Modonesi, M. (2013). *Marxismo crítico y teorías de los movimientos sociales*. <http://proyectoantagonismo.com/proyecto.html>.
- Modonesi, M. (2016). *El principio antagonista. Marxismo y acción política*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Modonesi, M. (2017). *Revoluciones pasivas en América*. Universidad Autónoma Metropolitana, Itaca.
- Muñoz, C. (2017). *El género en escena. Relaciones en la práctica laboral del teatro en Chile*. OsoLiebre.
- Narotzky, S. (2004). *Antropología económica. Nuevas tendencias*. Melusina.
- Neil, G. (2019). *Cultura y condiciones laborales de los artistas*. UNESCO.
- Negri, A., Guattari, F. (1999). *Las verdades nómadas & General Intellect, poder constituyente, comunismo*. Akal.
- Noguera, A. (2000). El problema de la definición del trabajo. *I Encuentros entre Humanidades y Ciencias Sociales*. Institut Universitari de Cultura, Universitat Pompeu Fabra.
- Noguera, J. A. (2002). El concepto de trabajo y la teoría social crítica. *Paper. Revista de sociología*, 68, 141-168. <https://doi.org/10.5565/rev/papers/v68n0.1445>
- Notaro, J., Quiñones, M., Senatore, L. y Supervielle, M. (2011). *Las políticas públicas en la reestructura del mundo del trabajo. Uruguay 2005-2009*. Unidad de Comunicación de la Universidad de la República.
- Organización Internacional del Trabajo (2004). *El futuro del trabajo y de la calidad en la sociedad de la información: el sector de los medios de comunicación, la cultura y las industrias gráficas*. https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---ed_dialogue/---sector/documents/publication/wcms_192418.pdf
- Pérez Buchelli, E. (2019). *Arte y política. Mujeres artistas y artes de acción en los sesenta y setenta*. Yaugurú.
- Pinochet, C. (2019). ¿Los artistas como trabajadores? sobre el trabajo artístico y la excepción. *Revista Artishock*. <https://artishockrevista.com/2019/05/16/artistas-trabajadores-proyecto-ocio/>
- Pinochet, C., Tobar, C. (2021). El giro creativo en el trabajo contemporáneo: una mirada crítica desde las condiciones laborales del campo cultural de Santiago de Chile. *Cuhso*, 31(1), 1-36. <http://dx.doi.org/10.7770/cuhso.v31i1.2284>.
- 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*, 197-220. URI: [10.1336/87284](https://doi.org/10.1336/87284)

- Quiñones, M., Supervielle, M., Acosta M.J., Cosse, L., Rivero, L. (2018). Sindicalismo y multiculturalidad: repertorios de lucha colectiva del sindicalismo en Uruguay. *El Uruguay desde la Sociología XVI*, 153-168.
- Rapetti, S. (1998). *Pasión por la cultura*. Trilce.
- Raunig, G. (2008). La industria creativa como engaño de masas. En *Producción cultural y prácticas instituyentes: líneas de ruptura con la crítica institucional* (págs. 27-44). Traficantes de sueños.
- Restrepo, E. (2022). *Etnografía: alcances, técnicas y éticas*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Rieiro, A., Veras, G., Andrade, A. (2019). *Miradas feministas sobre la economía social y solidaria en Uruguay. Idelcoop*.
- Rieiro, A. (2008). Cooperativismo y sindicalismo en Uruguay: el difícil camino a la emancipación. *Revista de estudios cooperativos*, 13(1), 123-144.
- Rowan, J. (2010). *Emprendizajes en cultura: discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*. Traficante de Sueños.
- Rowan, J. (2016). *Cultura libre de Estado*. Traficante de Sueños.
- Sánchez, G., Romero, J., Reyes, J. (2019). Los artistas y sus condiciones de trabajo: una aproximación a su situación en México. *Entreciencias: diálogos en la Sociedad del Conocimiento* 7(21), 69-89. <https://doi.org/10.22201/enesl.20078064e.2019.21.69464>.
- Sánchez Vázquez, A. (1975). *Estética y marxismo*. Era
- Santella, A. (2014). ¿Qué son los sindicatos en la teoría marxista? *Archivos de historia del movimiento obrero*, 3(5), 115-135. <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/116-Texto%20del%20art%C3%ADculo-495-1-10-20191212.pdf>
- Scavino, S., Simontetti, P. (2020). Música, mujeres y disidencias. Limitaciones estructurales y principales obstáculos en la búsqueda de la música como profesión en Uruguay. *RELACult-Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade*. 6(2), 1-25 DOI: <https://doi.org/10.23899/relacult.v6i2.1912>
- Segnini, L. (2014). Os músicos e seu trabalho: diferenças de gênero e raça. *Tempo Social* 26 (1), 75-86. <https://doi.org/10.1590/S0103-20702014000100006>
- Senatore, L., Carracedo, F. (2014). Uruguay 2005-2014: cambio político y relaciones de trabajo. *Quinto Congreso Uruguayo de Ciencia Política*. Asociación Uruguaya de Ciencia Política.
- Sequeira, F., Lembo, V. (2020). Tiempos de cambio y pandemia en Latinoamérica. Perspectivas y desafíos para las políticas culturales uruguayas. *Alteridades*, 30(60), 21-33. <https://doi.org/10.24275/uam/itz/dcsh/alt/2020v30n60/sequeira>
- Shore, C. (2010). La antropología y el estudio de la política pública: reflexiones sobre la "formulación" de las políticas. *Antípoda Revista de Antropología y Arqueología*, (10), 23-49. <https://www.redalyc.org/pdf/814/81415652003.pdf>
- Simonetti, P. (2019). El trabajo cultural entre la pluralidad y la incertidumbre. *Papeles de Trabajo*, 13(24), 91-106. <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Dialnet-ElTrabajoCulturalEntreLaPluralidadYLaIncertidumbre-8653811.pdf>
- Stolovich, L., Lescano, G., y Mourelle, J. (1997). *La cultura da trabajo: entre la creación y el negocio. Economía y cultura en el Uruguay*. Fin de Siglo.
- Subirats, J. (1993). Análisis de políticas públicas y gestión pública: promesas y riesgos de una vida en común. *Ekonomiaz*, (26), 144-149. <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Dialnet-AnalisisDePoliticasPublicasYGestionPublica-273970.pdf>
- Supervielle, M., Quiñones, M. (2000). La instalación de la flexibilidad en Uruguay. *Estudios sociológicos*, 18(3), 581-615. <https://www.redalyc.org/pdf/598/59854306.pdf>
- Svampa, M. (2010). Hacia una gramática de las luchas en América Latina: movilización plebeya, demandas de autonomía y giro eco-territorial. *Revista internacional de filosofía política*, (35), 21-46. <https://maristellasvampa.net/wp-content/uploads/2022/05/articulo-para-RFP-Espana-definitivo.pdf>
- Sztulwark, D. (2019). *La ofensiva sensible: neoliberalismo, populismo y el reverso de lo político*. Caja Negra Editora
- Terra, J. (1986). *Proceso y significado del cooperativismo uruguayo*. Arca-Banda Oriental.

- Thwaites, M., Oubiña, H. (2018). El ciclo de impugnación al neoliberalismo en América Latina: auge y fractura. En M. O. Thwaites, H. Oubiña (comp.) *Estados en disputa: auge y fractura del ciclo de impugnación al neoliberalismo en América Latina* (págs. 17-64). El Colectivo.
- Tonon, G. (2009). *Reflexiones latinoamericanas sobre investigación cualitativa*. Prometeo Libros-Unlam
- UNESCO (1980), *Recomendación relativa a la condición del artista*.
<http://portal.unesco.org/es/ev.php->
- Vasilachis, I. (2006). *Estrategias de investigación cualitativa*. Gedisa.
- Virno, P. (2003). *Gramática de la multitud*. Traficantes de sueños.
- Von Osten, M. (2008). Salidas incalculables. En *Producción cultural y prácticas instituyente: líneas de ruptura con la crítica institucional* (págs. 79-99). Traficantes de sueños.
- Wacquant, L. (2005). Mapear o campo artístico. *Sociología, problemas y prácticas*, (48), 117-123.
<https://sociologiapp.iscte-iul.pt/pdfs/48/516.pdf>
- Yáñez, R. (1968). *El teatro actual*. Capítulo Oriental.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura*. Gedisa.
- Zapirain, H., Zubillaga, I., y Salsamendi, G. (2016) *Historia del movimiento sindical*. Materiales de estudio. Facultad de Derecho. Udelar
<https://publicaciones.fder.edu.uy/index.php/me/article/view/30/24>
- Zibechi, R. (2010). Políticas sociales, gobiernos progresistas y movimientos antisistémicos. *Revista Internacional de Filosofía Política*, 4(6), 5-20.
<https://www.revistaotraeconomia.org/index.php/otraeconomia/article/view/1178>
- Zibechi, R. (2020). *Movimientos y emancipaciones: del desborde obrero de los '60 al "combate a la pobreza"*. Alter Ediciones.
- Zúñiga, L. (2009). Notas sobre el decreto reglamentario del estatuto del artista y oficios conexos. *Derecho laboral*. (236), 839-847.

Anexos

1.-Tabla de personas entrevistadas totales

	Género	Edad	Disciplina	Organización	Comisión Directiva	Niveles de Participación
Preparatorias						
1	M	30	Teatro	EMAD	-	-
2	M	31	Teatro	EMAD	-	-
3	V	23	Teatro	EMAD	-	-
4	V	52	Teatro	EMAD	-	-
5	V	40	Teatro	EMAD	-	-
6	M	41	Teatro	EMAD	-	-
7	M	25	Teatro	EMAD	-	-
Primarias						
1	M	45	Danza	ADDU	Si	
2	M	48	Danza	ADDU	Si	
3	M	36	Danza	ADDU		No
4	M	60	Teatro	SUA	Si	
5	V	64	Teatro	SUA	Si	
6	V	62	Teatro	SUA	Si	
7	M	60	Teatro	Valorarte	Si	
8	M	56	Teatro	Valorarte	Si	
9	V	48	Teatro	Valorarte		Si
10	M	59	Teatro	SUA		Si
11	M	40	Teatro	SUA		Si
12	V	38	Técnico	SUA		Si
13	M	32	Teatro	SUA		No
14	M	25	Teatro	SUA		No
15	M	34	Técnica	SUA		No
Secundarias						
16	V	N/C	CUDECOOP	N/C	N/C	
17	V	N/C	INACOOP	N/C	N/C	
18	V	N/C	COOPARTE	N/C	N/C	
Resumen	M:15 V: 10	Danza:03 Teatro:16 Técnicos:03		Si: 7	Si: 04 No: 04	

2.- Pauta general de entrevista, guía inicial

Fecha y lugar
Introducción:

- Bienvenida, acuerdo de confidencialidad, enmarque de la investigación y explicitación de los objetivos a indagar.

Autopresentación:

- Trayectoria artística y militante, edad, vínculos con la cooperativa y las gremiales.

Nociones sobre el trabajo:

- ¿Es el arte un trabajo? ¿Por qué? ¿Identificas alguna tensión entre el arte y el trabajo? ¿En tu experiencia, cómo son las condiciones laborales de las artes escénicas? ¿Las prácticas escénicas tienen alguna particularidad en relación a otros trabajos? ¿Te parece que las perspectivas sobre el trabajo presente en las organizaciones y en la ley logra abarcar sus especificidades?

Propósitos de la lucha sindical y cooperativa:

- ¿Cuál es tu vínculo con la cooperativa y con la gremial? ¿Qué ha significado para tu actividad artística el proceso de regularización o formalización que permitió la Ley del Artista? ¿Cuáles son las principales reivindicaciones que llevan adelante los artistas escénicos organizados? ¿La cooperativa favorece o limita esos procesos de lucha? ¿Cuáles te parecen las principales dificultades a la hora de formalizar el trabajo escénico?

Situación de las artes escénicas:

- ¿Desde tu perspectiva qué está pasando con las artes escénicas hoy? ¿Qué temas, preocupaciones y dinámicas priman? ¿Cuál es su lugar en el campo cultural? ¿Qué te gustaría que ocurriera para incentivar su desarrollo y superar dificultades?

3.- Registro del proceso

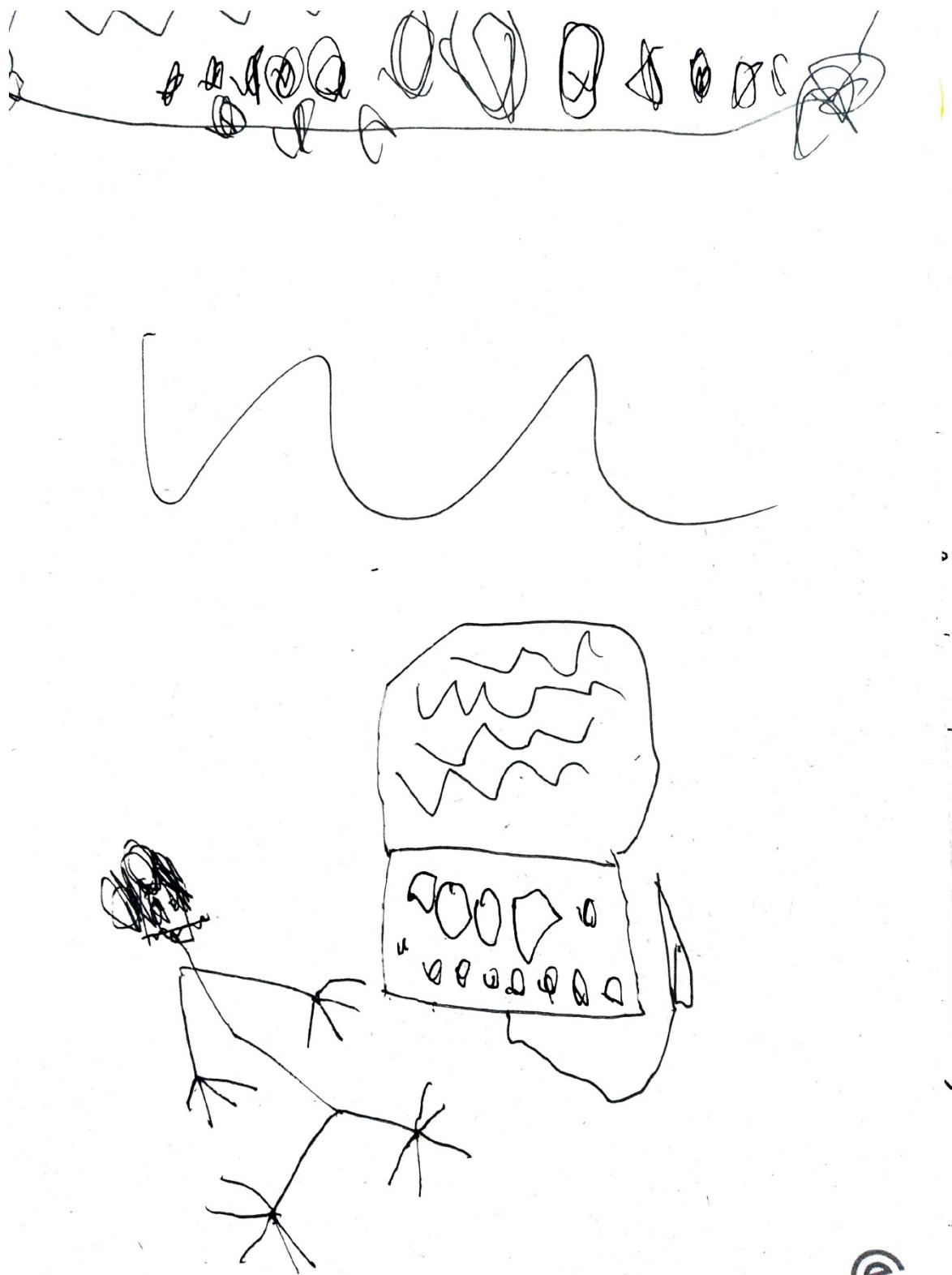


Ilustración 1. Retrato de Hiram Guevara de una madre-tesista