

LES VESTUARISTAS Y LES ESCENÓGRAFES EN EL TEATRO DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES: LA AGUDIZACIÓN DE LA PRECARIZACIÓN LABORAL EN LA POSPANDEMIA¹

FIGURINISTAS E CENÓGRAFOS NO TEATRO DA CIDADE DE BUENOS AIRES:
O AGRAVAMENTO DA PRECARIZAÇÃO DO TRABALHO NO PERÍODO PÓS-
PANDEMIA

COSTUME AND SET DESIGNERS IN THE THEATRE OF THE CITY OF BUENOS
AIRES: THE AGGRAVATION OF LABOUR PRECARIOUSNESS IN THE POST-
PANDEMIC PERIOD

Maximiliano Ignacio de la Puente

*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad de Buenos Aires;
Universidad Nacional de las Artes (Conicet, UBA; UNA).
Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre Trabajo y Artes, Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires (EITyA, FFyL, UBA).
maxidelapuente@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0002-2645-8867>*

DOI: 10.59999/7.2.4

Recibido: 18/9/2023 | Aceptado: 22/10/2023

¹ Esta investigación continúa la realizada en el marco del Programa de Posdoctorado de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, entre los años 2021 y 2022. Allí indagué en las condiciones laborales de los técnicos y diseñadores de iluminación y sonido de la Ciudad de Buenos Aires, que pertenecen al circuito del teatro alternativo. El presente artículo forma parte de mi plan de trabajo como Investigador Adjunto del Conicet, para el período 2022-2023.

Resumen: A partir del análisis del estado del arte, la legislación vigente y la realización de entrevistas, indagaré en las condiciones laborales de los vestuaristas y los escenógrafos de la Ciudad de Buenos Aires, que desarrollan sus tareas en los circuitos teatrales. Reflexionaremos sobre la problemática construcción de la identidad de estos agentes como trabajadores. Tendremos en cuenta también la perspectiva de género, ya que es importante visibilizar el lugar que ocupan las mujeres y las disidencias en el marco del teatro porteño, al constituir una notable mayoría numérica en un circuito donde los varones tienen un rol preponderante. Comenzaremos por considerar las interacciones entre los diferentes agentes del campo teatral. Mencionaremos sus principales circuitos, deteniéndonos específicamente en sus modos de producción y de contratación. Presentaremos a los actores sociales que estudiamos: los vestuaristas y los escenógrafos. E indagaremos en sus características, sus problemas y demandas específicas. La hipótesis central es que luego de los años de pandemia se profundizó la precarización laboral que estos actores sociales ya vivían en los años anteriores a la covid-19 y se agudizaron también los problemas del campo teatral porteño.

Palabras clave: Teatro, Trabajo, Precarización

Resumo: Com base em uma análise do estado da arte, da legislação atual e de entrevistas, investigarei as condições de trabalho dos figurinistas e cenógrafos da cidade de Buenos Aires, que realizam suas tarefas nos circuitos teatrais. Refletiremos sobre a construção problemática da identidade desses agentes como trabalhadores. Também levaremos em conta a perspectiva de gênero, já que é importante tornar visível o lugar ocupado pelas mulheres e dissidentes no contexto do teatro de Buenos Aires, pois elas constituem uma maioria numérica notável em um circuito dominado pelos homens. Começaremos considerando as interações entre os diferentes agentes no campo do teatro. Mencionaremos os principais circuitos do campo teatral, concentrando-nos especificamente em seus modos de produção e contratação. Apresentaremos os atores sociais que estamos estudando: os figurinistas e designers de palco. E investigaremos suas características, problemas e demandas específicas. A hipótese central é que, após os anos da pandemia, a precariedade do trabalho que esses atores sociais já vivenciavam nos anos anteriores à covid-19 se aprofundou, e os problemas do campo teatral de Buenos Aires também se agravaram.

Palavras-chave: Teatro, Trabalho, Precarização

Abstract: Based on an analysis of the state of the art, current legislation, and interviews, I will investigate the working conditions of costume and set designers in the city of Buenos Aires, who carry out their tasks in the theatrical circuits. We will reflect on the problematic construction of the identity of these agents as workers. We will also take into account the gender perspective since it is important to make visible the place occupied by women and dissidents in the context of Buenos Aires theatre, as they constitute a notable numerical majority in a male-dominated circuit. We will begin by considering the interactions between the different agents in the theatre field. We will mention the main circuits of the theatrical field, focusing specifically on their modes of production and contracting. We will introduce the social actors we are studying: the costume and set designers. We will investigate their characteristics, problems, and specific demands. The central hypothesis is that after the pandemic years, the precariousness of labor that these social actors were already experiencing in the years before covid-19 deepened, and the problems of the Buenos Aires theatre field also worsened.

Keywords: Theatre, Labour, Precarisation

1. Introducción

Los años que iniciaron esta nueva década estuvieron marcados por la irrupción de la pandemia de covid19, que expuso la precaria situación laboral de los trabajadores del arte y la cultura en nuestro país y en el mundo, así como «el reclamo hacia el Estado de mayor protección para la actividad artística» (Del Mármol y Díaz, 2022, p. 141). En ese panorama general, nos proponemos dar cuenta de la situación que caracteriza a los escenógrafos y vestuaristas de las artes escénicas, que desarrollan sus tareas en la Ciudad de Buenos Aires.

La hipótesis central de este trabajo es que luego de los años de pandemia se profundizó la precarización laboral que estos actores sociales ya vivían en los años anteriores a la covid-19.

Con el fin de problematizar a los actores sociales que abordamos aquí desde una perspectiva que tenga en cuenta las interacciones entre los diferentes agentes del campo teatral, es necesario considerar, tal como sostiene Karina Mauro (2018a), la autopercepción de los hacedores teatrales como trabajadores y artistas, así como las relaciones que mantienen con trabajadores de otras ramas y actividades, su posicionamiento frente a las políticas públicas, los vínculos entre capital económico y simbólico en el ámbito cultural y los distintos circuitos teatrales de producción y circulación de las obras. La autora se refiere además a las organizaciones por obra o por proyecto en el marco de las Sociedades Accidentales de Trabajo, que es la manera usual en la que los teatristas se congregan para iniciar una producción en el circuito alternativo. Este tipo de ordenamiento implica que «los creadores son congregados temporalmente para una única producción y luego dispersados cuando esta termina» (Mauro, 2018a, p. 7). Se trata de formas de organización laboral propias del capitalismo neoliberal posfordista, que convierten a cada artista en un emprendedor o «empresario de sí» (González García, 2015, p. 14), y que a la vez «encubren la flexibilización laboral y la tercerización de procesos de producción en la que los trabajadores no solo son precarizados a través de mecanismos externos de explotación, sino que son alcanzados por un proceso de subjetivación conducente a una precarización autodeterminada o precarización de sí» (Lorey, 2006, p. 9).

Consideramos que un artículo de estas características resulta un aporte para visibilizar las condiciones de producción y de trabajo y la discriminación por cuestiones de género que sufren los escenógrafos y vestuaristas, que se dedican al diseño y a la realización escénica en los circuitos teatrales de la Ciudad de Buenos Aires. Tanto unos como otros son agentes centrales del ámbito teatral. Pese a desarrollar funciones imprescindibles, su labor no es reconocida. La atención se encuentra focalizada en los actores, dramaturgos y directores, quienes se configuran como actores hegemónicos del campo teatral (De la Puente, 2023, p. 87). El abordaje de las condiciones laborales y de producción de los trabajadores del arte y la

cultura en Argentina constituye aún un campo incipiente en términos de investigación, en el que se destacan especialmente los trabajos de Karina Mauro (2015, 2018b, 2018c, 2018d, 2020a, 2021a, 2020b, 2022), así como aquellos pertenecientes a otros investigadores de EITYA, el grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre Trabajo y Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

2. Estado del arte y marco conceptual

En relación con el estado del arte relevado para esta publicación hay que mencionar los archivos documentales que incluyen los trabajos académicos preexistentes y la legislación específica vigente. Estos materiales muestran que existe un área de vacancia en lo que se refiere al análisis de la situación laboral de los diseñadores y técnicos escénicos, que se dedican a la escenografía y al vestuario en el teatro de la ciudad de Buenos Aires.

Un trabajo reciente que aborda específicamente esta problemática es el de Gabriela Morales e Ileana Vallejos (2021), quienes se detienen en el estado actual de los trabajadores de la escenografía, la iluminación y el vestuario, que se desempeñan en el campo teatral. Desde dentro del quehacer escénico, pues las autoras son escenógrafas, vestuaristas y artistas visuales, Morales y Vallejos buscan echar luz sobre: «la carencia de políticas que amparen nuestro trabajo desde el momento en el que somos convocados [...] tanto en escenografía, iluminación, como en el vestuario, considerando estas tres disciplinas de manera individual, pero inherentes entre sí» (Morales y Vallejos, 2021, p. 165). Una de las grandes dificultades que las autoras señalan es la ausencia de una base común y estipulada «de valores para considerar el rango de remuneración del trabajo escénico» (p. 166). No existe un mínimo «piso» de honorarios o una escala salarial que los diseñadores puedan tomar como referencia a la hora de realizar su trabajo, abriendo el camino así a grandes desigualdades y discrecionalidades. Se trata de profesiones totalmente desreguladas, sujetas a determinaciones arbitrarias, en donde los diseñadores más reconocidos pueden imponer unas condiciones de trabajo y un piso alto de honorarios que les están vedados por completo a quienes recién empiezan en la actividad, por lo que estos últimos suelen trabajar de manera mucho más precaria. A partir de una encuesta realizada a través de un formulario automático de Google, que fue respondida por unas cuarenta y seis escenógrafos, iluminadores y vestuaristas, las autoras desarrollan una serie de demandas y propuestas colectivas, entre las que mencionan la necesidad de promulgar leyes que regulen la actividad, la constitución de una asociación sindical que jerarquice el trabajo y defienda los derechos de los diseñadores escénicos, la generación de un banco de datos de los profesionales del sector, la revisión de la formación académica, que incluya un aprendizaje

profesional orientado al mercado laboral, y el reconocimiento por parte del estado como trabajadores del teatro (Morales y Vallejos, 2021, pp. 169-170).

Morales y Vallejos se preguntan sobre aspectos claves de las profesiones y oficios teatrales vinculados al diseño y la realización, tales como la supervivencia económica, la precarización laboral y la valorización del trabajo intelectual. Vestuaristas y escenógrafos afrontan la problemática de visibilizar y poner en valor, para el resto de los actores sociales del campo teatral, las diferentes etapas del proceso que implican sus tareas. Estas incluyen desde la propuesta inicial de diseño de una escenografía o un vestuario, además de la ejecución y el futuro de la creación en esos rubros. Aquí se incluyen cuestiones prácticas, logísticas y productivas, como todo aquello vinculado a las distintas fases de la realización del vestuario y la escenografía, tales como «las terminaciones, la búsqueda de un flete para traslado, la puesta en escena, el montaje, el tiempo de vínculo con los actores/actrices para la toma de medidas o enseñarles el uso de utilería o elementos manipulables en escena» (Morales y Vallejos, 2021, p. 165). Otra cuestión no menor son los tiempos de armado y desarmado luego de cada una de las funciones, que en algunos casos pueden llegar a ser muy complejos, dependiendo del aparato escenográfico puesto en juego en el montaje.

El material bibliográfico vinculado a los diseñadores y técnicos escénicos es muy escaso, debido al lugar prácticamente «invisible» que ocupan en el hecho teatral. La labor de los técnicos nunca es algo que merezca ser destacada ni por los otros actores del campo ni por la crítica especializada. Una de las causas de este fenómeno está vinculada al predominio de la concepción de que una obra «bien hecha» es aquella en la que el trabajo técnico nunca llama la atención sobre sí mismo: lo que verdaderamente importa en el acontecimiento teatral es lo que ocurre en el escenario (De la Puente, 2023, p. 90).

Al respecto, Cecilia Zuvialde, escenógrafa, vestuarista, docente e investigadora, sostiene:

Creo que es muy importante la falta de educación visual en la crítica especializada. No vas a encontrar una sola crítica que hable del vestuario. No hay una sola observación que mencione los colores, la forma o los materiales de un vestuario. A nadie le llama la atención, por ejemplo, que un vestuario esté hecho en tela de jeans. Y eso lo adjudico a esta falta de educación (C. Zuvialde, comunicación personal, 15 de agosto de 2023).

Como ya señalamos en la introducción de este trabajo, la vigencia de la problemática es central, en la medida en que la pandemia visibilizó la precariedad de las condiciones laborales de técnicos y diseñadores escénicos.

En lo referente al marco conceptual, recuperamos en este trabajo la conceptualización elaborada por Karina Mauro (2021b) en el Seminario de Gestión y Políticas Culturales

(PST) «Arte y Trabajo. Condiciones laborales y condiciones de producción en las artes y la cultura», impartido en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. En sus clases, Mauro desarrolla dos modelos ideales: el «artista productor/a», es decir, aquel que «produce de manera autónoma una obra tangible u objetivable que luego coloca en el mercado, y que autoriza su utilización, reproducción, puesta, etc. (derechos morales) o cobra derechos de autor (derechos económicos)» (Mauro, 2021b); y el artista trabajador/a, esto es, quien «acude al mercado de trabajo para emplearse» (Mauro, 2021b). Estos dos modelos son ideales porque pueden combinarse según los casos específicos y porque incluso una misma persona puede aglutinar en sí ambas instancias. En el caso de los escenógrafos y vestuaristas encontramos ambos modelos actuando simultáneamente, según se desempeñen en tanto técnicos o diseñadores. Esto es así porque los primeros, ajenos al proceso de creación artística, se autoperceben como artistas trabajadores que desarrollan vínculos laborales con las salas teatrales o las cooperativas a las que les ofrecen sus servicios. Los diseñadores, involucrados en el proceso de creación de una obra en muchos casos desde el principio, se ven como artistas productores. La producción objetivable que generan es el diseño de escenografía o de vestuario de una obra. De todos modos, y en la medida en que tanto unos como otros ofrecen sus producciones o su fuerza de trabajo en el mercado, se puede pensar que ambos se configuran como artistas trabajadores. Por supuesto que los técnicos y los diseñadores no constituyen un bloque homogéneo, con las mismas demandas y obligaciones, por las diferencias que existen en la índole de sus actividades: video y multimedia, iluminación, sonido, vestuario, escenografía, maquillaje, utilería, etc. Este es otro de los aspectos que dificulta la organización colectiva. Se trata de trabajos que se ejecutan individualmente, por lo tanto, les resulta difícil reunirse y discutir en colectivo las cuestiones de sus oficios y de sus condiciones laborales (De la Puente, 2023, p. 91).

3. Consideraciones metodológicas

Las afirmaciones que presentamos en este trabajo se basan en parte en el desarrollo de cinco entrevistas cualitativas en profundidad a técnicos y diseñadores de las áreas de escenografía y vestuario. Algunos de ellos son miembros de una de las principales asociaciones que los nuclea: ADEA (Asociación de Diseñadores Escénicos de Argentina). Durante la pandemia, esta asociación efectuó censos, relevamientos, actividades solidarias y talleres internos para establecer un piso mínimo de honorarios y reflexionar a la vez sobre las modalidades de contratación de sus asociados.

A su vez, hemos revisado, analizado e interpretado la legislación y las normativas propias de la actividad, como la Ley Nacional del Teatro 24800, de 1997, y la Ley 156 de 1999 de la Ciudad

de Buenos Aires, que trajo aparejada la creación de Proteatro, el organismo que promueve políticas públicas para la actividad teatral no oficial en la ciudad. De allí surge que tanto el Estado nacional como el municipal no reconocen los roles de los diseñadores y técnicos como actividades específicas del quehacer teatral, por lo que no les tienen en cuenta como sujetos con derechos y obligaciones. Las leyes no contemplan tampoco la posibilidad de un convenio colectivo de trabajo propio. Esto da cuenta también de la invisibilización de las áreas que funcionan como intermediarias entre el público y los actores, pero que a la vez son imprescindibles para el acontecimiento teatral, tales como el vestuario y la escenografía. Los actores sociales que ejercen estas profesiones, en su mayoría mujeres y disidencias, suelen quedar al margen del reconocimiento social. Como las formas de organización colectiva son muy incipientes, es importante preguntarse por las demandas de técnicos y diseñadores: se trata de problemáticas referidas a la seguridad e higiene en el desarrollo de las tareas, la inestabilidad laboral y la formulación e implementación de un convenio colectivo de trabajo por oficios (De la Puente, 2023, p. 93).

4. Los circuitos teatrales en la Ciudad de Buenos Aires

Existen tres circuitos teatrales en la ciudad: el oficial, el comercial o empresarial y el alternativo, también denominado «independiente» u *off* Corrientes. Los actores sociales o agentes que integran estos circuitos son actores, directores, dramaturgos, técnicos, diseñadores, curadores, críticos, agentes de prensa, espectadores y salas teatrales. El teatro alternativo ocupa un lugar central en la producción de obras escénicas. Es el ámbito en el que se desarrolla la mayor cantidad de obras y cuenta con una enorme mano de obra calificada, compuesta por actores, actrices, técnicos, diseñadores, dramaturgos y directores, quienes en algunos casos puntuales suelen transitar fluidamente por los otros dos circuitos. Así, los límites entre ellos se han tornado borrosos en estos últimos quince años, debido al intercambio que se ha producido, cuando, por ejemplo, la escena comercial se nutre con directores que se desarrollaron en el campo alternativo, mientras los actores frecuentan cualquiera de las tres áreas sin ninguna dificultad (Perinelli, 2014). El teatro alternativo se encuentra asociado históricamente a la experimentación estética. Sus obras están producidas por y se dirigen a la vez a un público minoritario, compuesto por integrantes de las clases medias urbanas, vinculadas en general con la propia actividad escénica, ya sea en calidad de artistas, espectadores o docentes de teatro. Cada obra lleva a cabo una o dos funciones semanales, en salas teatrales que cuentan con pocas localidades (De la Puente, 2023, p. 94).

Siguiendo a Karina Mauro (2018b), podemos señalar que existen cuatro modalidades centrales de producción y de contratación en los circuitos teatrales: una forma muy reducida de relación

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

La precariedad en las condiciones de trabajo de técnicos y diseñadores es significativa porque son trabajadores capacitados, que poseen un saber específico. Son los únicos agentes del circuito que se encuentran al tanto y se preocupan por las condiciones de seguridad en que se desarrollan las obras. Además, los técnicos deben estar en buenas condiciones físicas, porque tienen que realizar muchas veces trabajos de gran complejidad manual. Constituyen de esta forma una figura irremplazable y central en el ámbito teatral (De la Puente, 2023, p. 95).

5. Les técnicos y diseñadores de escenografía y vestuario: el género en disputa

Como señalamos en la introducción, es importante remarcar la perspectiva de género en este trabajo, en la medida en que quienes se dedican al diseño y la realización en los ámbitos de la escenografía y el vestuario son fundamentalmente las mujeres y las disidencias. Al respecto de las situaciones de dominación patriarcal que ha vivido en su carrera, Cecilia Zuvialde comenta:

Cuando vas a trabajar a un montaje escenográfico, siempre te recomiendan llevar comida para compartir, para caerles bien a los maquinistas que trabajan en el teatro, que son en su mayoría hombres. Pero en realidad no se trata tanto de generar una situación de armonía con otros trabajadores, sino que es una especie de soborno encubierto. Llevás comida para que te acepten por tu condición de mujer, para que les caigas simpática y no te hagan la vida imposible en el trabajo» (C. Zuvialde, comunicación personal, 15 de agosto de 2023).

Otra situación vinculada a la discriminación de género se relaciona precisamente con los rubros de escenografía y vestuario. Como varias de las personas que entrevistamos para este artículo se desempeñan al mismo tiempo en los dos ámbitos, en los equipos de trabajo es recurrente asumir que una mujer solo puede dedicarse al diseño y la realización de vestuario, que sería su «hábitat natural» desde esta perspectiva machista, pero no a la escenografía, que implica el trabajo físico y la fuerza. Este equívoco se observa por ejemplo cuando el equipo artístico de una obra se relaciona con los técnicos de un teatro oficial, quienes suelen asumir que son los hombres los que se dedican a la escenografía, porque una mujer o disidencia solo puede encargarse de la ropa. Es la tarea a la que está destinada según la división social de los géneros.

Las nuevas generaciones de escenógrafes cuentan con la posibilidad de acceder a una formación en escenografía pública y gratuita, tal como la Tecnicatura Superior en Escenografía de la Escuela Municipal de Arte Dramático, creada en 2010, además de que las mujeres y disidencias se encargan sin problemas del trabajo físico, una tarea tradicionalmente reservada a los varones, según los estereotipos reinantes. Zuvialde es docente precisamente en esta tecnicatura. Afirma que el noventa por ciento de sus alumnas son mujeres o disidencias, pero a la vez es notorio que quienes acceden a lugares de poder en los rubros de escenografía y vestuario en los teatros oficiales o comerciales, suelen ser en su mayoría varones. En coincidencia con otras entrevistadas, piensa que existe un cambio cultural en las nuevas generaciones, a partir del impulso que tomó la nueva oleada feminista en los últimos años.

Cuando empecé a trabajar había un taller en un teatro oficial al que entrabas y te encontrabas con todas las paredes tapizadas de revistas pornográficas, con mujeres desnudas. Cada vez que iba a ese lugar hacía como si eso no existiera. Hoy, en cambio, una asistente de escenografía no lo acepta. Una mujer joven hoy entra a ese lugar y le parece que eso hay que denunciarlo, no asombrarse en privado (C. Zuvialde, comunicación personal, 15 de agosto de 2023).

Laura Poletti, escenógrafa y diseñadora de vestuario y de objetos, coincide con Zuvialde al respecto de las diferencias generacionales, pero también en la persistencia de las actitudes machistas en el ámbito teatral. Ambas, cabe señalar, tienen una significativa trayectoria de más de veinte años de trabajo. El ámbito de la realización escenográfica

... sigue siendo, en muchos casos, un terreno dominado por hombres con asistentes mujeres, porque a muchas mujeres se nos da muy bien el multitasking. Además de que los realizadores eran hombres porque hay una cuestión concreta, que es que pueden hacer más fuerza que nosotras. Por lo menos hasta mi generación nosotras no teníamos que hacer cosas de machonas, eso estaba mal visto. En cambio, ahora todas las chicas realizan escenografías y hacen trabajo físico sin problemas. Cuando hay trabajos en los que hay que hacer mucha fuerza, realizamos las tareas en conjunto, entre todas (L. Poletti, comunicación personal, 10 de septiembre de 2023).

La organización colectiva de las mujeres supera así a la fuerza física aislada e individual de un varón. Las nuevas generaciones de escenógrafes se involucran física y corporalmente en sus realizaciones, trabajan en alturas y hacen distintas tareas pesadas, un requerimiento que es imprescindible en esa área del trabajo teatral.

No obstante, la discriminación de género sigue siendo una realidad en el mercado laboral, son los varones quienes logran insertarse más rápidamente en él, pese a constituir una clara minoría entre quienes se dedican al diseño y realización de escenografía y vestuario. Para contrarrestar este estado de las cosas, lo que está ocurriendo con las nuevas generaciones de egresadas de la Tecnicatura en Escenografía de la EMAD² es que elles han comenzado a trabajar en conjunto, de manera grupal, y de esta forma pueden insertarse con mayor facilidad en el ámbito teatral, pues logran resolver trabajos que no podrían hacer de manera individual. En relación con las diferencias laborales en cuanto a las distintas exigencias para los géneros, Poletti señala:

Cuando comencé a trabajar, te pedían demostrar más o tener más actitud que un hombre, o sea, rendir examen de forma permanente por el hecho de ser mujer. Sabía perfectamente que en los trabajos yo tenía que ir a demostrar que podía más que los demás. Había una cosa tácita donde yo sabía que tenía que poner los tornillos más rápido que un hombre, tenía que hacer las cosas con mayor precisión y tenía que tener todo ordenado. Había que demostrar todo el tiempo que una era apta (L. Poletti, comunicación personal, 10 de septiembre de 2023).

Una característica importante del diseño y la elaboración de la escenografía y los objetos en el teatro es que es un rubro en el que no se puede «ensayar», a diferencia de la actuación y de la dramaturgia. La realización escenográfica es muy costosa en términos económicos, puesto que necesariamente implica la compra o confección de objetos y materiales. Por esta razón es fundamental el diseño y la concepción previas, a través de una planificación meticulosa

2 La Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD) es el Instituto Superior no Universitario de formación en las diferentes disciplinas teatrales de la Ciudad de Buenos Aires. Allí se dictan las carreras de Formación del Actor/Actriz, la Tecnicatura Superior en Puesta en Escena, la Tecnicatura Superior en Escenografía, el Profesorado de Teatro, el Curso de Dramaturgia y el Curso de Formación del Actor/Actriz para la Actuación en Espacios Abiertos.

y detallada, que incluye bocetos a mano alzada, maquetas, planos y presentaciones 3D del espacio escénico, que funcionan además como herramientas de comunicación que les diseñadores tienen con el resto del equipo teatral, para transmitir el mundo que imaginan. Pensar entonces desde el espacio como procedimiento disparador de las obras suele ser una experiencia aislada, muy poco común en el ámbito teatral.³ Pero no es lo que ocurre en la mayor parte de las piezas, que suelen tener como origen a un texto dramático.

En cuanto al vestuario, el diseño y su elaboración tienen también una complejidad propia de la actividad. Les vestuaristas suelen trabajar a partir de la implementación de figurines en los que se aprecia el estilo visual y la indumentaria de los personajes. Desarrollan así de manera estrecha su labor con cada uno de los actores y también con el director. Es una tarea que implica una relación vincular dificultosa, que incluye a muchos actores sociales a la vez. Tal como afirma Zuvalde:

«Tenés que mostrar tu diseño al director, pero también tenés que interactuar con los actores y actrices. A cada uno le tenés que hablar en un lenguaje diferente: con el director hablás del mundo que te estás imaginando a partir del vestuario, con los actores hablás de las características del vestuario, cómo se tienen que mover, cuánto les va a pesar y qué pueden transmitir narrativamente, mientras que al productor lo que le va a interesar son los costos económicos. También es importante el trabajo en conjunto con la realizadora, que es la persona que lo va a confeccionar. Entonces tenés que tener en cuenta muchas problemáticas a la vez (C. Zuvalde, comunicación personal, 15 de agosto de 2023).

En relación con la formación, muchos de nuestros entrevistados, que cuentan con más de dos décadas de trayectoria y un amplio recorrido profesional y docente en los ámbitos de la escenografía y el vestuario, tienen en común el haberse formado en primer lugar en escuelas secundarias con orientación en Bellas Artes y luego en el Instituto de Diseño Escénico Saulo Benavente, la primera escuela privada dedicada a la formación de escenógrafos, vestuaristas y directores de arte para teatro, cine y televisión. Existen casos también como los de Laura Poletti, quien, además de especializarse en Bellas Artes y estudiar el profesorado de grabado, se acercó al teatro desde la actuación, para luego abandonar esta disciplina y dedicarse a la escenografía. Otros profesionales, no obstante, han manifestado que su aproximación a las artes escénicas se produce a partir del hábito de ser espectadores. Y también es importante destacar la trayectoria de Mariana Castellucci, quien se desempeña como directora técnica del Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires (FIBA) desde hace varios años. Se formó profesionalmente en la Escola d'Art i Disseny de Reus (EADR), ubicada en Barcelona,

3 Existen excepciones, como el ciclo *Inversión de la Carga de la Prueba*, coordinado por la curadora Mariana Obersztern, en el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, entre 2005 y 2006. Allí los directores convocados debían generar un montaje a partir de dispositivos escénicos creados por los artistas Miguel Mitlag y Leandro Tartaglia.

España. Allí estudió para convertirse en maquinista, puesto que le interesa trabajar en todo lo relacionado con los mecanismos técnicos de la escena. Podemos pensar entonces que el inicio en el teatro se da desde lugares de pertenencia heterogéneos y en relación con intereses disímiles.

Los primeros trabajos de nuestros entrevistados se dieron a partir de los contactos y los vínculos que supieron establecer con los profesores en las instituciones en las que estudiaban. Eran ellos quienes les recomendaban para estas tareas. Pero también esas posibilidades laborales surgían mediante la asociación con otros compañeros de cursada. Por eso las instituciones de formación devienen en lugares claves para insertarse en el mundo laboral. Es lo que ocurre actualmente con la Tecnicatura en Escenografía de la EMAD, cuyos graduados tienen un altísimo porcentaje de inserción en el mercado laboral, dedicándose en muchos casos a la realización de escenografías para los circuitos teatrales oficial, alternativo y comercial, así como a la asistencia y dirección de arte para cine, publicidad, televisión y series audiovisuales.

Los profesionales de escenografía y vestuario se insertan en unos circuitos teatrales que se encuentran en la actualidad en parte indiferenciados. Las condiciones de contratación en calidad de monotributistas y la precarización laboral que ello implica, ya no forman parte exclusivamente del teatro alternativo, en donde los escenógrafos y vestuaristas llegan a trabajar de manera gratuita en muchas ocasiones, sino también del teatro oficial y el comercial. Tal como sostiene Zuvialde:

Todo se ha vuelto muy parecido, o sea, todos los circuitos han tomado del otro muchas modalidades de producción. Antes tenían más particularidades que los diferenciaban entre sí, en cambio ahora las condiciones en las que se trabaja son muy similares. Y la verdad es que cada uno ha tomado lo peor del otro. De todos modos, sigue existiendo una gran diferencia entre los honorarios del teatro independiente con respecto a los valores del teatro oficial» (C. Zuvialde, comunicación personal, 15 de agosto de 2023).

Los tiempos de preproducción, montaje y producción son muy acelerados. Eso se debe en parte también a que las obras se suceden unas detrás de otras, sin solución de continuidad. El teatro se enfrenta en la actualidad a condiciones de producción muy complejas, por las que la optimización de tiempos, espacios y recursos constituye un valor determinante. En el campo de la escenografía, esto trae aparejado el diseño y la realización de dispositivos fácilmente desmontables porque los espacios de las salas son muy valiosos y demandados, al tener usos multipropósitos y prácticamente yuxtapuestos en el tiempo. En los teatros oficiales, no se trata solo de los montajes de una obra tras otra, sino también de actividades públicas como conferencias de prensa, eventos, talleres, etc., que requieren que las salas estén disponibles de

forma permanente. Laura Poletti es también muy crítica, al respecto de la manera en que se trabaja en los circuitos teatrales:

Las condiciones de producción para mí están completamente agotadas en el teatro argentino. Realmente habría que revisarlo porque me parece que es un sistema que ya no da para más. Hay que pensar alguna otra manera. El teatro independiente tiene una potencia enorme, pero siempre se están haciendo las cosas con dos pesos y en desmedro de la calidad con una gran precarización de todas las áreas, trabajando gratis. O sea, yo hice eso toda la vida, pero deseo que las próximas generaciones no tengan esas condiciones de trabajo» (L. Poletti, comunicación personal, 10 de septiembre de 2023).

Los diseñadores de escenografía y vestuario ya no suelen formar parte de las cooperativas en el teatro alternativo, sino que más bien se involucran externamente a la producción, ofreciendo sus servicios como monotributistas. Una vez que la obra se estrena su trabajo ha finalizado. No hay una continuidad durante la realización de las funciones, salvo por casos excepcionales. En el teatro oficial, en cambio, es importante cuidar el mantenimiento de los objetos escenográficos y el vestuario. Se trabaja en muchas ocasiones con materiales delicados, que se pueden romper en el proceso de armado y desarme. Por este motivo son los técnicos de planta permanente del teatro oficial quienes deben encargarse de este cuidado. En algunas oportunidades, sin embargo, esto no sucede y son entonces los diseñadores de escenografía y vestuario quienes se encargan de cuidar los dispositivos escénicos que ellos mismos han pergeñado, sin que haya una remuneración específica por esta tarea. Además, tiene lugar un fenómeno nuevo, propio de los últimos cinco años. Se trata de obras concebidas en el teatro alternativo o el oficial que se trasladan al circuito comercial. Podemos mencionar solo a manera de ejemplo el caso de *Petróleo* (2018-2023), del grupo Piel de Lava, que inició sus funciones en el Teatro Sarmiento, perteneciente al circuito oficial, y continúa en el teatro Metropolitan Sura, en el ámbito comercial. En algunas ocasiones, estas obras ingresan al circuito empresarial sin infraestructura ni personal especializado, por lo que el mantenimiento de la escenografía y de los objetos escénicos no se toma como problemática. Tal como afirma Zuvialde:

Hay ahora un híbrido que es una especie de teatro comercial, pero que es independiente. Como es algo muy nuevo no tienen infraestructura. Las entradas salen muy caras, como en todo teatro comercial, pero no hay un maquinista o alguien que repare o que encole una silla. Entonces en definitiva siempre terminan llamándote de nuevo, o sea, alguien te pagó una vez, cuando hiciste el diseño, pero tenés que ir mil veces a hacer el mantenimiento de la escenografía, sin que eso suponga nuevos cobros (C. Zuvialde, comunicación personal, 15 de agosto de 2023).

También es importante señalar que, en el circuito alternativo, al haber una acumulación de roles técnicos y de diseño en muy pocas personas, no existen ni les maquinistas teatrales ni la figura de la dirección técnica. Les primeros se ocupan de todo lo que concierne al correcto funcionamiento de los diversos dispositivos técnicos que se despliegan en el escenario. Deben relacionarse con las áreas de escenografía, video o efectos audiovisuales, si los hay, e iluminación. Todo lo que es inherente a los mecanismos de movimiento en la escena no escapa a su control y gestión. En los teatros oficiales y comerciales constituye un rol imprescindible.

En el caso de la dirección técnica se trata de un rubro en donde la coordinación de las distintas áreas que concurren al desarrollo de un montaje o de un evento en vivo es el eje central. Es una suerte de «comunicador, traductor e interpretador» (M. Castellucci, comunicación personal, 20 de agosto de 2023), que se relaciona con las áreas de iluminación, sonido, escenografía, maquinarias, producción, seguridad y vestuario, entre otras. Se encarga de elaborar una planificación técnica integral que tenga en cuenta transversalmente las necesidades y requerimientos de todos los roles que se ponen en juego en las producciones teatrales. Por esta razón es una figura de gran complejidad, que requiere saberes técnicos, artísticos, lógicos y productivos, que no suele ser común observar en los circuitos teatrales de la Ciudad de Buenos Aires, a excepción de grandes eventos como el FIBA, el Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires. Desde 1997, es uno de los festivales culturales más importantes de la región que reúne en cada edición destacados espectáculos de teatro, música y danza, tanto de la escena local como extranjera. Al respecto de su trabajo en este ámbito, Castellucci señala:

Hago evaluación de proyectos, de todo lo relacionado con la preproducción y la producción de las obras, observo con atención las fichas técnicas para ver quiénes van a ser mis interlocutores, pienso también cómo se relacionan unas con otras en el marco del festival, además de ver en qué espacios van a tener lugar, entre otras muchas tareas. Es un trabajo muy creativo (M. Castellucci, comunicación personal, 20 de agosto de 2023).

El valor de los diseños escénicos, en este caso en lo que concierne a la escenografía y el vestuario, es otro factor que les trabajadores de estas áreas vienen reclamando desde hace un tiempo. ADEA, una de las asociaciones que les nuclea, lo sostiene como una reivindicación importante. Es decir, la necesidad de establecer y regular un piso mínimo de honorarios para estas actividades, que tenga cumplimiento efectivo para todos los empleadores, y a su vez el cobro por el derecho de reproducción de ese diseño, en la medida en que las obras se vuelvan a montar a lo largo de los años, más allá de su estreno original.

A la vez que trabajan estrechamente unos junto a otros, técnicos y diseñadores ocupan lugares distintos en el quehacer teatral. Gonzalo Córdova, diseñador de escenografía e iluminación, establece diferencias jerárquicas entre ambos roles: «Los técnicos están ligados

a las tecnologías, que a su vez no necesariamente forman parte del diseño. La tecnología es una herramienta de la práctica del diseño industrial para la producción de un objeto» (G. Córdova, comunicación personal, 10 de junio de 2021). Mientras que, por el contrario, sostiene que el diseño se encuentra asociado a un pensamiento abstracto, expresándose en las prácticas de la organización, el ordenamiento, la interdisciplinariedad y la coherencia propias del diseño urbano, gráfico, industrial, etc. No obstante, señala que en Argentina el diseño estuvo directamente ligado al desarrollo de la práctica escénica. «Trabajamos en la organización de equipos, en la formulación técnica, en las dimensiones en las cuales las proyectualidades se asumen como prácticas sociales. Nuestro conocimiento escénico es un lugar de experimentación generalista» (G. Córdova, comunicación personal, 10 de junio de 2021). Los diseñadores visualizan de manera conceptual un proceso o un proyecto, mientras que les técnicas tienen a su cargo la organización de los materiales y las formas. Córdova sostiene que en nuestro país estos roles, en realidad netamente diferenciados e independientes, se superponen porque nunca se separaron.

Existen profesionales, como Laura Poletti, que se desempeñan en los dos ámbitos, el diseño y la realización. Desde su mirada, esta aglomeración de roles permite que se puedan desarrollar diseños con un alto grado de factibilidad, eficacia y rapidez: «encontré que esa relación dialéctica me permitía a mí ser infinitamente mejor diseñadora, porque diseñaba algo más adecuado al proyecto, más rápido sobre todo, con un criterio de realidad, es decir, ejecutable efectivamente» (L. Poletti, comunicación personal, 10 de septiembre de 2023). Quienes diseñan y realizan a la vez suelen tener una perspectiva holística e integral sobre el proceso de conceptualización y montaje escénico. Al respecto, sostiene Poletti: «para mí un diseñador que sabe hacer es un mejor diseñador porque domina la materia sobre la que tiene que trabajar, domina la tridimensionalidad y la percepción de los actores, porque sé cómo es ese espacio. Yo digo esto va a ir hasta acá y ya sé cómo va a funcionar» (L. Poletti, comunicación personal, 10 de septiembre de 2023). Al asumir las dos funciones, se generan diseños concretos, fácticos y operativos, que contribuyen a la optimización de los tiempos y los recursos de los montajes escénicos.

Como hemos mencionado, la seguridad es una problemática central, que suele quedar a cargo de les técnicas teatrales, porque son quienes conocen las características de los equipamientos de los teatros en los que trabajan. Quienes trabajan en las áreas vinculadas a los dispositivos escenográficos enfrentan riesgos físicos, ya sea por trabajar en altura o con materiales eléctricos. Los diseñadores buscan generalmente establecer vínculos sólidos de trabajo con les técnicas, puesto que son les más idóneas para anticipar y encontrar posibles soluciones en la realización de los dispositivos escénicos. Al respecto de la invisibilidad y la falta de

reconocimiento social que caracteriza al trabajo de les técnicas, Poletti se manifiesta de acuerdo con esa idea, que en su opinión es necesario cuestionar, puesto que

... seguimos manejándonos de una manera decimonónica, donde la idea y el concepto dominan por sobre la ejecución. Todavía nos cuesta sacarnos ese esquema de la cabeza. Yo no creo que sea así, me parece que son las dos cosas. En la medida en que esa concepción se modifique, los técnicos van a alcanzar el reconocimiento que se merecen (L. Poletti, comunicación personal, 10 de septiembre de 2023).

6. Conclusiones

Según el Informe de Coyuntura Cultural que registra el Empleo Privado Cultural y la generación del Ingreso Cultural, elaborado por el Sistema de Información Cultural de la Argentina (SINCA), dependiente del Ministerio de Cultura de la Nación, en el año 2021 el sector cultural alcanzó el número total de 296.753 puestos de trabajo, lo que representó el 1,8 % del total del empleo privado generado por la economía argentina. Respecto del año anterior, esto es el 2020, marcado fuertemente por la irrupción de la pandemia de covid-19, el sector cultural sumó 26.455 puestos de trabajo, un 9,8 % más. Si bien, como sostiene el mencionado informe, este crecimiento del empleo fue superior al registrado por el conjunto de la economía privada (7,2 %), no llegaron a recuperarse la totalidad de los puestos de trabajo previos a la pandemia. Este aumento, por su parte, se debió principalmente al empleo asalariado no registrado (que creció un 20 % respecto del año anterior) y, en menor medida, por el empleo no asalariado (que aumentó un 13 %). El empleo formal, en cambio, solo creció un 3 % (SINCA, 2022, p. 8-9). Esto no hace más que remarcar la difícil recuperación que tuvo el campo cultural a la salida de la pandemia y señala también a la vez, los altos índices de informalidad laboral que predominan en este ámbito. El informe da cuenta además de la caída del sector de las Artes escénicas en el peso relativo que tiene en la creación de empleo cultural, pues ha pasado de representar el 5 % en 2017 a solo el 3 % en 2021, es decir una caída de 2 puntos porcentuales con respecto al total de los empleos generados en cultura (SINCA, 2022, p. 13). Con respecto a 2020, en 2021, por su parte, el sector de Artes escénicas y espectáculos registró una caída del 10 % en sus puestos de trabajo. Este sector, a su vez, aún se encuentra un 18 % por debajo de los valores de creación de puestos de trabajo de 2019, es decir, previo a la pandemia. (SINCA, 2022, p. 14). El informe del SINCA muestra también que las artes escénicas sufren una precarización laboral mayor al promedio del sector cultural en su totalidad, pues en este sector el trabajo asalariado no registrado alcanza al 45 % (SINCA, 2022, p. 16). Las artes escénicas son precisamente uno de los dos sectores que reciben las remuneraciones más bajas con respecto al promedio del campo cultural, además de contar con una alta proporción de asalariados informales (SINCA, 2022, p. 18).

Nos encontramos así con un sector en el que el empleo tiene de por sí una alta informalidad, mayor al promedio del resto del sector cultural, y en el que, además, los sueldos y honorarios percibidos por los trabajadores son de los más bajos del campo cultural. Todo esto no hace más que demostrar la fragilidad de las artes del espectáculo, que no han logrado recuperar los niveles de actividad y de empleo anteriores al surgimiento de la pandemia. Cabe señalar también que la Encuesta Nacional de Cultura que llevó a cabo el SINCA en 2020 reveló que en los rubros técnicos las mujeres representan apenas el 22 % del total de las personas que se dedican a esta actividad (SINCA, 2020, p. 11). Es importante entonces visibilizar el lugar que ocupan las mujeres técnicas y las disidencias en el ámbito teatral y dar cuenta de las discriminaciones laborales y de género que sufren. Para revertir esto, es necesario generar políticas públicas que reduzcan la segregación ocupacional y las brechas salariales de género, que creen más y mejores empleos para las mujeres y las disidencias, que inviertan en servicios sociales con perspectiva de género, que fortalezcan la seguridad de los ingresos de las mujeres y disidencias a lo largo de sus ciclos vitales y que utilicen las normas de derechos humanos para diseñar las políticas y catalizar los cambios (ONU Mujeres, 2015).

En relación con las figuras de artista abordadas con anterioridad, podemos señalar que en la medida en que ofrecen sus producciones en el mercado de trabajo, tanto les técnicas como los diseñadores escénicos se constituyen como artistas trabajadores. Al desarrollar subjetividades autoprecarizantes e individualistas, la organización y discusión colectivas, en torno a las condiciones de trabajo y de producción, son de muy difícil implementación. Es por este motivo que se encuentra aún en un momento incipiente. El monotributo erosiona procesos identitarios, porque iguala a todos los actores sociales. Diseñadores, actores y técnicas suelen ser, en todos los casos, monotributistas. Entre les técnicas existe una concepción identitaria vinculada al trabajo, por lo que comúnmente se encuentran excluides de su producción intelectual. Pero a su vez son indispensables, al efectuar un aporte sustancial a la realización material, manual y física de la obra. En los diseñadores hay una concepción identitaria vinculada a la figura del artista, a la concepción intelectual y vocacional de sus profesiones. Suelen formar parte del proceso creativo, en muchos casos, interactuando con actores, dramaturgos y directores. Su producción es intelectual, no física ni manual. No están vinculados a un espacio teatral específico, a diferencia de les técnicas que trabajan en un teatro oficial, por ejemplo, quienes en estos casos poseen un trabajo asalariado registrado, en relación de dependencia. El pluriempleo es una situación mucho más frecuente en los diseñadores de escenografía y vestuario (de la Puente, 2023, p. 103-104). Estos últimos suelen prestar servicios de forma discontinua y destinada a muchos empleadores a la vez, «lo que provoca la intermitencia en el empleo y la aleatoriedad en los ingresos» (Mauro, 2018b, p. 123).

La situación excepcional que provocó la pandemia les dio visibilidad y exposición a las condiciones laborales y de producción en las que los artistas y los trabajadores del campo cultural y las artes escénicas ejercen sus tareas, además de anunciar a la sociedad, a través de las redes sociales y los medios masivos de comunicación, de las formas precarias en las que estos últimos desarrollan sus labores en la vida ordinaria (Mauro, 2022, p. 121). El escenario que hemos descrito aquí confirma nuestra hipótesis preliminar, en la medida en que la condición precaria en la que los diseñadores y técnicos escénicos realizan sus tareas se vio profundizada a la salida de la pandemia de covid-19. Esta situación expuso aún más la fragilidad en la que se encuentran los trabajadores de las artes del espectáculo. Esta dramática coyuntura puso en evidencia también la condición de artistas, diseñadores y técnicos como trabajadores, «escamoteada por un imaginario que impera en la cultura occidental y mediante el cual la dimensión laboral del mundo de las artes y de la cultura es obturada» (Mauro, 2022, p. 121). Muchas de los conflictos y las dinámicas laborales de las que hemos dado cuenta en este trabajo continúan sin resolverse. Pero es importante remarcar los significativos avances que vienen teniendo lugar en el campo teatral, a partir de la oleada feminista que se ha acrecentado en los últimos años en nuestro país. Las nuevas generaciones de escenógrafos y vestuaristas confrontan abiertamente con los modelos patriarcales dominantes en el ámbito del hacer técnico dedicado a la escena. Si bien aún persisten grandes y estructurales desequilibrios, discriminaciones y desigualdades, se observa paulatinamente un cambio en el mercado laboral, en el acceso de mujeres y disidencias a las áreas de escenografía y vestuario. No obstante, se trata de un campo en disputa, en el que aún quedan muchas y significativas luchas por librar.

Referencias bibliográficas

- Del Mármol, M. y Díaz, J. (2022). Trabajo artístico y pandemia: estrategias de acción colectiva de actores y actrices de teatro en La Plata durante el 2020 y 2021. *Trabajo y Sociedad*, xxii(38). Recuperado de <https://www.unse.edu.ar/trabajosociedad/#N%C3%BAmero%2038>
- De la Puente, M. (2023). Los técnicos y los diseñadores escénicos en la Ciudad de Buenos Aires durante la pandemia: la agudización de la precarización laboral. *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, (37), Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/12923>
- González García, L. (2015). Constitución del sujeto como empresario de sí: modos de subjetivación en el neoliberalismo. *Nómadas*, 42. Recuperado de http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-75502015000100012
- Lorey, I. (2006). Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y productoras culturales. *Brumaria, Arte, Máquinas, Trabajo Inmaterial*, (7), 1-18.
- Mauro, K. (2015). Trabajo asociativo y Actuación: las cooperativas teatrales y la gratuidad crónica del trabajo actoral. En *Actas de las XI Jornadas de Sociología de la UBA*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Mauro, K. (2018a). Condiciones laborales en las artes y la cultura. *Proyectos de Investigación Básica, Aplicados, de Transferencia e Innovación Tecnológica Programación Científica 2018*. Buenos Aires: Secretaría de Ciencia y Técnica, Universidad de Buenos Aires. Recuperado de <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/11631>

- Mauro, K. (2018b). Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico. *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, (27), 114-143. Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/5097>
- Mauro, K. (2018c). Cooperativismo y condiciones laborales de los actores en el teatro porteño. *Pilquen*, 21(5), 38-48. Recuperado de <http://revele.uncoma.edu.ar/htdoc/revele/index.php/Sociales/article/view/2178>
- Mauro, K. (2018d). La precariedad laboral en los trabajadores del espectáculo en Buenos Aires. En D. Julián Vejar (Ed.), *Precariedades del trabajo en América Latina*. Santiago de Chile: RIL Editores-Ediciones de la UC de Temuco.
- Mauro, K. (2020a). Dossier Trabajo y Artes. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, (8), Recuperado de <http://www.ceil-conicet.gov.ar/ojs/index.php/lat/article/view/739/586>
- Mauro, K. (2020b). Dossier Condiciones Laborales en las Artes y la Cultura. *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, (31), 109-185. Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/8246>
- Mauro, K. (2021a). Pandemia y trabajo artístico en Buenos Aires. En P. León Crespo, G. Montalvo, y M. F. Troya (2021), *Cuidarnos: cara a cara, cuerpo a cuerpo*. 6.º Encuentro Iberoamericano de Arte y Economía, 2020. Quito: FLACSO.
- Mauro, K. (2021b). *Seminario de Gestión y Políticas Culturales (PST): Arte y trabajo. Condiciones laborales y condiciones de producción en las artes y la cultura*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Mauro, K. (2022). Trabajo y Artes del Espectáculo en la Ciudad de Buenos Aires. Precariedades y contradicciones que reveló la pandemia. *Trabajo y Sociedad*, xxii(38). Recuperado <https://www.unse.edu.ar/trabajosociedad/#N%C3%BAmero%2038>
- Morales, G. y Vallejos, I. (2021). Precarización laboral en escenografía, vestuario e iluminación. En N. Tramontina ... [et al.], 1.º *Concurso Nacional de Investigación sobre Diseño Escénico INT/ADEA* (pp. 161-173). Buenos Aires: Inteatro.
- ONU Mujeres (2015). *El progreso de las mujeres en el mundo 2015-2016: transformar las economías para realizar los derechos*. Recuperado de <https://www.unwomen.org/es/digital-library/publications/2015/4/progress-of-the-worlds-women-2015>.
- Perinelli, R. (2014). Teatro: de independiente a alternativo. Una síntesis del camino del teatro independiente argentino hacia la condición de alternativo y otras cuestiones. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, xv(50), 81-90.
- Sistema de Información Cultural de la Argentina (sinCA) (2022). Resultados Empleo Cultural 2021. *Coyuntura Cultural: año 14, n.º 43. Empleo Privado Cultural y la generación del Ingreso Cultural. Resultados 2021*. Recuperado de <https://www.sinca.gob.ar/VerDocumento.aspx?IdCategoria=2>