

Las cooperativas con producción del teatro musical alternativo porteño

Lucía Martinovich¹
Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre Trabajo y Artes (EITyA)
luciamartinovich@gmail.com

DOI:



Cómo citar este artículo: Martinovich, L. (2023). Las cooperativas con producción del teatro musical alternativo porteño. *Comunicación, cultura y política*, 14, Páginas. DOI:

Fecha de recepción: 21 de febrero de 2023

Fecha de aprobación: 14 de julio de 2023

Resumen

El objetivo de este artículo es analizar el teatro musical alternativo desde una perspectiva laboral, indagando sobre las formas de cooperación, organización del trabajo y prácticas económicas que predominan en este circuito. El análisis se basa en una investigación empírica sobre tres espectáculos musicales del circuito alternativo porteño, a través de diversas entrevistas con sus miembros y la reconstrucción de la trama jurídica y burocrática que lo regula. Los principales hallazgos indican que la convergencia del teatro musical comercial que se desarrolló en el país en los años 90, con el circuito de teatro alternativo preexistente en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, tuvo consecuencias en las prácticas laborales. De la confluencia de estos dos mundos del arte, en apariencia antagónicos, surgió el teatro musical alternativo local. Emerge la categoría de “cooperativa con producción” como forma de organización del trabajo, cuyo nombre indica de antemano una adecuación entre el circuito comercial, productivo, y el circuito alternativo, cooperativo. Esta forma de ordenar el trabajo no se encuentra regulada por organismos oficiales, sino que se trata de un saber compartido entre quienes integran ese campo.

Palabras clave: teatro musical; circuito alternativo; cooperativa con producción; trabajo; arte; actores; Buenos Aires.

¹ Investigadora, productora y actriz. Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre Trabajo y Artes (EITyA). Licenciada en Sociología, Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín. Intérprete del Teatro Musical, Proscenio. Productora de espectáculos. ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-1241-3672>

1. Introducción

El teatro musical es un género escénico en donde confluyen la actuación, el canto y la danza en un mismo espectáculo. Tuvo su génesis y desarrollo en los países anglosajones, principalmente en Inglaterra y Estados Unidos. En la Argentina, y más específicamente en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, se fue instalando a lo largo del siglo XX, pero fue a partir de la década del 80 y fundamentalmente en los 90 que el género terminó de afianzarse y obtuvo una magnitud sin precedentes.

En realidad, Gorlero (2004) da cuenta de que ya existía una tradición del musical en la Argentina desde fines del siglo XIX, que se inició con las zarzuelas y las revistas criollas, y luego con los sainetes líricos y la integración del tango a estructuras dramáticas. Sin embargo, él mismo reconoce que “con el tiempo, las viejas comedias musicales terminarían siendo eclipsadas por las puestas en escena nacionales de obras extranjeras” (2004, p. 12). Las políticas económicas y financieras instaladas en los 80 y 90, y la adopción de un modelo aperturista y neoliberal², propulsaron un fuerte proceso de globalización y permitió que sectores más amplios de la clase media argentina pudieran viajar al exterior, así como también aumentar el ingreso de productos importados, lo cual funcionó como incentivo para traer obras extranjeras al país, que tenían una estructura orientada hacia lo comercial y el gran público.

En ese entonces, comenzaron a proliferar en el país grandes producciones importadas de Broadway y del *west end* en Calle Corrientes³ –algunos grandes éxitos fueron *Cats* (1993), *El beso de la mujer araña* (1995) y *La bella y la bestia* (1998)– y se gestaron las primeras obras musicales con dramaturgia nacional. Esta década marcaría un antes y un después en el musical argentino (Gorlero, 2013, p. 15). La figura de Pepe Cibrián como impulsor del género sería clave para su instalación y difusión en el país, fundamentalmente en Buenos Aires. En 1991 se estrena *Drácula, el musical*, escrito y dirigido por Pepe Cibrián, con música de Ángel Mahler y

² “El neoliberalismo es, ante todo, una teoría de prácticas político-económicas que afirma que la mejor manera de promover el bienestar del ser humano consiste en no restringir el libre desarrollo de las capacidades y de las libertades empresariales del individuo dentro de un marco institucional caracterizado por derechos de propiedad privada fuertes, mercados libres y libertad de comercio” (Harvey, 2007, p. 6).

³ La Avenida Corrientes es uno de los ejes culturales de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Por su vida nocturna se la conoce como “la calle que nunca duerme”, y esto se lo debe principalmente a que, alrededor del Obelisco, entre la calle Esmeralda y Callao, posee la mayor concentración de librerías, teatros, pizzerías y bares de Buenos Aires, algunos de ellos considerados “notables” (Turismo Buenos Aires, s.f.).

producido por Tito Lectoure, motivo por el cual se lo suele denominar como el primer musical propiamente argentino. “Los cinco mil espectadores por noche que llenaban el Luna Park fueron el emergente de una legión de fanáticos y aspirantes a artistas” (Gorlero, 2013, p. 15). *Drácula* se convirtió en un fenómeno, realizando siete temporadas en el estadio Luna Park (1991, 1992, 1994, 1997, 2000, 2022, 2023), dos temporadas en el Teatro Ópera de Buenos Aires (2003 y 2007), dos temporadas en el Teatro Astral (2011, 2016) y siete giras nacionales (1992, 1998, 2003, 2007, 2008, 2011, 2022).

No obstante, la Argentina ya contaba con una larga tradición de teatristas, con estructuras y sentidos del trabajo muy arraigados. Particularmente en el teatro del circuito “independiente”, un gran número de investigadores dieron cuenta de una compleja división entre las nociones sobre el “arte” y el “trabajo”; algunos ejemplos de estos trabajos son: Algán, 2019; Algán y Travnik, 2019; Bayardo, 1992, 1997; Fukelman, 2015; De Mármol y Sáez, 2020; Mauro, 2015, 2018a, 2018b, 2018c, 2020; Perinelli, 2014; Travnik, 2015; Salas, 2018. Estas cosmovisiones estaban relacionadas con una lógica anticomercial y antiestatista, más artesanal, orientada hacia la búsqueda de un arte más puro. Los orígenes de esta concepción se encuentran en el Teatro del Pueblo, fundado en 1930 por Leónidas Barletta, que proponía un teatro militante, con un mensaje político emancipatorio, desligado de todo afán comercial (Mauro, 2015). Se pretendía que la actividad se mantuviera al margen de los intereses económicos empresariales y de las censuras estatales (Algán, 2019). Sin embargo, con el paso de los años, muchos aspectos que le daban el carácter de “independiente” al sector se han transformado, por lo que, en consonancia con muchos de los autores que trabajan en esta línea (Algán, 2019; Bayardo, 1992, 1997; Mauro, 2015, 2018a, 2018b, 2018c; Perinelli, 2014), hoy en día se habla de “teatro alternativo”.

Como sostiene Mauro (2018b), el teatro alternativo no reniega de los subsidios estatales y se compone de sociedades transitorias, a diferencia del teatro “independiente” que se basaba en la conformación de grupos estables a lo largo de los años y que tenía un abierto enfrentamiento con los sectores empresariales y estatales. Perinelli (2014), sostiene que esa transición entre lo “independiente” y lo

“alternativo” se aceleró fuertemente con los gobiernos de facto que tuvo la Argentina a lo largo del siglo XX, que reprimieron y censuraron al teatro independiente, cuya posición siempre fue “contestataria, denunciante, a veces panfletaria” (Perinelli, 2014, p. 83). Con el regreso a la democracia, y fundamentalmente en los años 90, en cambio, “hizo su ingreso una generación también contestataria pero que [...] intentaron romper con un pasado tan cargado de compromiso político para reemplazarlo por lo lúdico y placentero” (Perinelli, 2014, p. 84). Sin embargo, si bien la segunda mitad del siglo XX fue testigo de estas transformaciones en el teatro independiente, es innegable que los ideales de un teatro sin fines de lucro y de organizaciones asamblearias que predominaban en el Teatro del Pueblo tuvieron una influencia decisiva en el desarrollo de la actividad teatral en la Argentina, y que algunos de esos sentidos persisten inclusive hoy en día.

Repercutió, por un lado, en la propia organización y regulación del sector, que pasó de tener una administración estatal de la cultura relativamente centralizada y planificada, a una de institutos por sector. Como sostiene Bayardo (2021), “los institutos carecen de planificación, evaluación y memoria de sus acciones, están enfocados en la administración de becas, créditos y apoyos, y carecen de una política global” (p. 150). En otras palabras, la tradición antiestatista del sector propulsó la abstención del Estado en su regulación. Además, la lógica anticomercial repercute aun en el limitado rendimiento de los espectáculos alternativos, así como en la resistencia por incorporar la figura del productor a los equipos de trabajo.

En la actualidad, el ente que establece normas de trabajo para el teatro alternativo es la Asociación Argentina de Actores (AAA). Sin embargo, a diferencia de los sistemas de producción teatral oficial y empresarial que se rigen por el convenio colectivo de trabajo vigente, amparado por las leyes de trabajo convencionales, el teatro alternativo se encuentra desprotegido y no tiene personería jurídica estable (Algán, 2019; Algán y Travnik, 2019; Bayardo, 1997; Mauro, 2015, 2018a, 2018b, 2018c, 2020; Travnik, 2015). La única regulación existente para los grupos de teatro alternativo es la “Guía para completar un expediente de sociedad accidental de trabajo (cooperativa)”, que se encuentra en la web de la Asociación Argentina de Actores y Actrices (AAA, s.f.), pero no están publicados los reglamentos y las normas

jurídicas en las que se basa esta guía. Al ser consultada por este asunto, la AAA respondió, a través de una comunicación personal vía correo electrónico (cooperativa@actores.org.ar del 17 de febrero del 2021), lo siguiente, “en teatro independiente no hay reglamentación, solo hay un instructivo”. En la práctica, las “sociedades accidentales” se autodenominan “cooperativas”, que se registran en la AAA y pagan aportes que son destinados al sindicato y a la obra social de actores. Presuntamente, dichas cooperativas están conformadas por grupos eventuales autoconvocados que se constituyen para la realización de un espectáculo, y que emplean un sistema de autoproducción, en donde los propios actores invierten tanto su capital como su trabajo para la producción del espectáculo, de manera que si este resulta exitoso pueden dividir las ganancias, pero si fracasa deben hacerse cargo de las deudas contraídas (Bayardo, 1997).

Retomando el recorrido del teatro musical en nuestro país, la crisis política, social y económica que atravesó la Argentina en el año 2001, obligó a este género, que se había desarrollado en los años 90, a buscar nuevos espacios para su desarrollo. Ya no era posible traer musicales de Broadway, y los artistas locales comenzaron entonces a gestar espectáculos nacionales, que eran mucho más económicamente viables de realizar, ya que no debían pagar grandes sumas de dinero por los derechos de autor, y no hacía falta importar o recrear las enormes estructuras escenográficas que requerían las obras extranjeras. En ese contexto, comenzó a proliferar el teatro musical local del circuito alternativo. Gorlero (2013) sostiene que “en marzo del 2000, 2001 y 2002 se hablaba del *boom* del musical. [...] Y de este modo el “sueño americano” embadurnaba los deseos de los intérpretes argentinos. [...] Era la posibilidad de conocer una forma de trabajo organizada” (p. 16).

¿En qué consiste esta nueva forma de trabajo organizada? A partir de la propuesta realizada por Mauro (2020), que sostiene la necesidad de “caracterizar a las distintas culturas de trabajo artístico en función de las diversas disciplinas, circuitos y medios de producción, distribución y consumo” (p. 12), este trabajo se centra en el análisis del teatro musical alternativo desde una perspectiva laboral.

El objetivo es indagar sobre las formas de cooperación y organización del trabajo, así como las prácticas económicas que predominan en el circuito del teatro musical alternativo. Específicamente, se busca identificar los modos en que se organiza el trabajo, atendiendo especialmente a: i) la conformación de los equipos, si es que existen jerarquías y roles privilegiados para la toma de decisiones, o si las decisiones se toman en conjunto de manera asamblearia; ii) la dedicación horaria semanal, a ensayos y funciones, y las exigencias y obligaciones de los distintos integrantes de los espectáculos en cada caso; iii) los grados de incidencia de instituciones externas, como los sindicatos y asociaciones que participan en la regulación de la actividad. Además, se analiza la forma en que se administra el dinero, identificando los modos de financiación de los proyectos, los gastos más frecuentes que deben afrontar, los aportes y descuentos que deben realizar luego de la recaudación, y si se recuperan las inversiones realizadas.

El abordaje metodológico utilizado en esta investigación tiene un diseño cualitativo, basado en 11 entrevistas semiestructuradas (Marradi *et al.*, 2007), realizadas a integrantes de tres espectáculos del circuito alternativo de teatro musical, tanto a intérpretes como a agentes vinculados a la producción, dirección o autoría de los espectáculos durante el año 2021. Específicamente, se trabajó con los integrantes de los espectáculos *La desgracia*⁴ (2017, 2018, 2019, 2020 en *streaming*, 2021, 2022 y 2023), *Lo quiero ya*⁵ (2017, 2018, 2019, 2020 en *streaming* y 2022), y *Lápices, un musical con memoria*⁶ (2017, 2018). Por la notoriedad que tuvieron estos espectáculos, ya que recibieron el reconocimiento de la prensa y lograron un caudal de público que les permitió mantenerse en cartel por más de una temporada; los ámbitos más amateurs del musical también hacen circular capital económico en el mercado teatral, por lo que su estudio sería muy relevante para comprender el circuito en su totalidad. Sin embargo, esta línea de investigación escapa a la magnitud de este trabajo.

⁴ *La desgracia* es un musical de Juan Martín Delgado y Francisco Martínez Castro, estrenado por primera vez en el año 2017 en el teatro El Galpón de Guevara. Ha obtenido el premio Luisa Vehil a Mejor Espectáculo Musical en 2018, 3 nominaciones a los Premios Trinidad Guevara y 13 nominaciones a los Premios Hugo al Teatro Musical. También obtuvo el premio Musicales Baires a lo mejor del año en 2018.

⁵ *Lo quiero ya* es un musical escrito y dirigido por Marcelo Caballero y Martín Goldberg, con producción original de Lucien Gilabert y Nahuel Quimey, y música original de Juan Pablo Schapira. Se estrenó en el año 2017, también en el teatro Galpón de Guevara. Fue ganador de dos premios Hugo a "Mejor Musical off" y por "Mejor Dirección en Musical off".

⁶ *Lápices, un musical con memoria* es una obra musical escrita y dirigida por Sol Cardozo y Paula Grosse, con música de rock nacional argentino. Se estrenó en la sala Caras y Caretas en el 2017. La obra fue declarada de Interés para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos por la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Además del análisis de las entrevistas, se reconstruyó la trama jurídica y burocrática en la que se inserta la reglamentación del circuito.

El artículo se estructura de la siguiente manera: primero se realiza una contextualización sobre la organización laboral en torno a las cooperativas y, a partir de los datos obtenidos del trabajo de campo, se pone foco sobre la categoría de “cooperativa con producción”, un emergente que da cuenta de la forma específica de organización laboral en este circuito. Se analizan los vínculos de esta forma de trabajo con la AAA y se estudian las especificidades de ese tipo de producción. En segundo lugar, se estudia la forma en que se organiza el trabajo en dichas cooperativas, indagando sobre la forma en que se conforman los equipos de trabajo, la división de tareas, la toma de decisiones, las obligaciones según los roles en las compañías, y la organización y dedicación a ensayos y funciones. En tercer lugar, se analizan las prácticas económicas en estos espectáculos, indagando sobre las estrategias que se despliegan para la financiación de los proyectos, qué gastos deben afrontar, qué deducciones deben hacer a partir de la recaudación, y las formas de recuperar las inversiones. Por último, se encuentra un apartado con las reflexiones finales que se desprenden de lo analizado en el presente artículo.

2. Cooperativas, ¿con o sin producción?

Las cooperativas surgieron originalmente como una respuesta de los artistas de teatro a las restricciones que los grandes productores y empresarios imponían en los espectáculos. En un primer momento se trataba de organizaciones autogestionadas de hecho, pero en 1968 la AAA reconoció la actividad “independiente”, y se la enmarcó en la Reglamentación Laboral para Sociedades Accidentales de Trabajo, incorporándose al régimen laboral como sociedades transitorias (Mauro, 2018).

Esa reglamentación de 1968, empero, ya no se encuentra disponible al público. Solo conocemos de su existencia mediante las investigaciones de Bayardo (1992) o Schraier (2008). Esta suponía una forma de asociación entre capital y trabajo, en

donde un inversor externo, ajeno al colectivo teatral, participaría como “empresario” capitalista (Schraier, 2008, p. 35), liberándose de los honorarios de los actores y sus respectivas cargas sociales, pero sin tener injerencia en las decisiones artísticas de la cooperativa (Algán, 2019, p. 75). Sin embargo, en la práctica, este tipo de asociación entre empresario y artistas fue muy poco frecuente, sumado a que en ocasiones los grandes empresarios o productores las utilizaban como una manera de evitar el pago correspondiente de los sueldos.

Con el paso del tiempo la AAA y extensos sectores del campo teatral consideraron a las cooperativas con producción en desuso, y se eliminaron como forma de registro. Si bien, en teoría, la reglamentación de 1968 que contempla estas cooperativas con producción sigue vigente –ya que nunca se actualizó– tampoco está disponible al público, e incluso esta misma investigadora intentó registrar una cooperativa con producción en la AAA y la respuesta obtenida, a través de una comunicación personal telefónica, fue: “No, no existe eso, no podés, tenés que inscribirlo como cooperativa, y lo demás lo arreglan internamente entre los miembros”. Frase llamativa, teniendo en cuenta que la AAA es la encargada de regular la actividad, y sin embargo las cuestiones de producción son dejadas para que cada cooperativa resuelva, en la práctica, como le parezca. Las formas de producción válidas para la AAA y para el campo teatral en su conjunto, son la producción oficial (estatal), empresarial y alternativa. Como veremos, el teatro musical complejiza algunas de estas nociones.

La forma de producción alternativa que se sostuvo en la práctica, particularmente en el teatro de texto, fue la conformación de cooperativas sin inversores externos. En esta forma de trabajo, un grupo de actores puede llevar a cabo un proyecto sin necesidad de pagar sueldos o invertir demasiado dinero, ya que las cooperativas son una forma de trabajo a resultado. Es decir, entre todos se abonan los gastos mínimos e indispensables que permitan montar el espectáculo, en muchos casos aportando ropa y objetos personales para poder realizar el vestuario y la escenografía, y una vez estrenada la obra, se reparten las ganancias de boletería de acuerdo con el puntaje de cada integrante. El puntaje es la máxima relación permisible para la distribución de las ganancias, no puede exceder la relación de 3 a 1, y se decide por

asamblea de cooperativa (Asociación Argentina de Actores y Actrices, s.f.). Sin embargo, como sostiene Mauro (2018b), este sistema es autoprecarizante, dado que obliga a los propios actores a invertir dinero y objetos personales para poder trabajar.

2.1 Cooperativas con producción en el teatro musical

Uno de los principales hallazgos de la presente investigación, es que todos los casos analizados se organizaron, en la práctica, en torno a cooperativas con producción. Este hallazgo es particularmente interesante si entendemos que la gran diferencia entre las cooperativas con producción y las cooperativas tradicionales es que los actores no deben aportar dinero para la producción del espectáculo, ni tampoco hacerse cargo de las pérdidas en caso de que las hubiera. Una de las entrevistadas [Sol, directora] sostuvo: “En las cooperativas lo que siento es que al menos siendo con producción, vos sabés que estás poniendo tu trabajo, y ese es como tu capital en la obra, pero que no vas a estar invirtiendo aparte económicamente, eso sí que no”. Es decir, los actores solo prestan su fuerza de trabajo para poder trabajar, pero el resarcimiento económico, al igual que en las cooperativas, depende de las ganancias por boletería y del puntaje correspondiente a cada artista.

Las “cooperativas con producción”, entonces, podrían pensarse como una categoría nativa, típica del campo del teatro musical, dado que quienes lo integran dan casi por hecho que esa es la manera de trabajar en el circuito alternativo, mientras que fuera de él, casi que desconocen su existencia. Otra entrevistada [Paula, directora] sostuvo que, en la propia convocatoria para las audiciones de la obra, se establecía que la forma de trabajo sería en cooperativa con producción, “lo que significa que ellos no iban a tener que poner plata, y que las ganancias que hubiera se iban a repartir entre todo el elenco”.

Sin embargo, esta forma de trabajo constituye una forma anómica en términos Durkhemianos (Durkheim, 1993). Recordemos que las cooperativas con producción, como mencionamos anteriormente, no son una forma válida para la

AAA. Esta situación genera algunos descontentos o alejamientos de los agentes de teatro musical alternativo del sindicato, como se observa en los siguientes relatos:

Yo entiendo que la cooperativa con producción no existe en un ámbito legal, pero a la vez, a veces pareciera que complican, más que ayudan a lo que es el teatro independiente. ¡Y el teatro musical independiente!, ¡no está contemplado en sí mismo!

[Mariano, actor y productor]

Ellos [AAA] saben de todas maneras que gran parte de las cooperativas son cooperativas con producción, pero obviamente no, no lo colocan; [...] para mí como que les falta un poco más de control [...], en la comedia musical todas las cooperativas son cooperativas con producción

[Luciana, productora]

Los entrevistados reclaman el reconocimiento de las cooperativas con producción por parte del sindicato de actores. La situación anómica repercute en la falta de regulación, en la ausencia de intervención estatal y organizaciones que permitan cierta forma de solidaridad. Tampoco el rol del productor ejecutivo que, como veremos más adelante, se trata de una figura enteramente operativa, es reconocida por la AAA.

Sin embargo, las tres obras que forman parte del corpus registraron sus cooperativas “de hecho” en la AAA. Ese registro lo llevó a cabo, en todos los casos, el productor ejecutivo. Cabe preguntarse entonces, si no se les otorga mayores beneficios y no se contempla la forma real en la que se trabaja en teatro musical, ¿por qué se registran los espectáculos? En efecto, podría pensarse que el registro de las cooperativas del musical en la AAA es una adecuación ficticia, un intento de brindarle un marco de legalidad que contribuya a legitimar la actividad.

No obstante, lo interesante es que no todos los entrevistados sabían cómo se conformaba una cooperativa, cómo se registraba, y a qué correspondía el 6 % de

aportes a la AAA. Muchos incluso no recordaban cómo era la división de puntajes, o no sabían cómo están constituidos los *bordereaux*. Como veremos a continuación, la división del trabajo que supone el teatro musical, delega enteramente estas tareas a la figura del productor ejecutivo. Además, no hay un interés por adentrarse en esas cuestiones, justamente porque funciona como mecanismo de pantalla. Lo que se registra en la AAA, luego no se condice con lo que sucede en la práctica. Los actores no realizan reclamos, puesto que, de base, aceptan las convenciones de ese mundo de arte (Becker, 2008), que no se corresponden con las que establece el sindicato. El registro es solo una manera de darle un marco legítimo a la actividad.

2.2 La producción

Ahora, ¿qué es la producción?

En la jerga teatral se entiende por ‘producir’ el hacerse cargo de los gastos en dinero o materiales que implique el espectáculo, y se denomina ‘productor’ o ‘producción’ a la persona o a la entidad que pone el capital necesario para montarlo (Bayardo, 1992, p. 158).

La palabra “producción” tiene en la jerga teatral varias acepciones. En este caso se hace referencia a la producción como grupo de personas que financia el proyecto. Sin embargo, también se puede hablar de la etapa de producción –la etapa operativa que comprende la ejecución o realización propiamente dicha del proyecto (Schraier, 2008, p. 21)–, o de la producción de un espectáculo como sinónimo de creación o desarrollo de este.

Ahora bien, en el teatro comercial es frecuente la asociación de productores en torno a las empresas. Como las inversiones suelen ser elevadas, y el objetivo está puesto en la salud económica del espectáculo, las empresas productoras despliegan estrategias que colaboren con el sostenimiento en el tiempo de la obra en cartel. Entre esas estrategias se encuentra la reproducción de espectáculos que ya se han presentado en diversas ciudades del mundo, y que por lo tanto cuentan con el

beneplácito del público global, y la incorporación de figuras reconocidas, utilizando el capital simbólico aportado por el artista (Mauro, 2018b, p. 119).

Sin embargo, las cooperativas con producción del teatro musical tienen características diferentes. El objetivo no está puesto en la obtención de ganancias, sino en habilitar espacios de trabajo y desarrollo artístico del género musical. Además, en el circuito alternativo es donde se estrenan musicales locales, inéditos, que no han sido probados en otras ciudades del mundo. De algún modo, la característica de que la cooperativa sea “con producción” funciona como incentivo para los actores, que no deben invertir su propio dinero para trabajar.

Por otro lado, también se diferencian de las cooperativas con producción pensadas en el reglamento de 1968 –o al menos lo que conocemos de ellas a través de los trabajos de Bayardo (1992) o Schraier (2008)–. La producción, es decir, aquellas personas que aportan el capital necesario para producir el espectáculo, en casi todos los casos no está integrada por un tercero o una empresa ajena al colectivo, sino que está conformada por quienes llevan adelante el proyecto o sus familiares directos. Es decir, hay un pasaje de las empresas productoras hacia una figura más vinculada a un artista empresario. En los proyectos analizados para la presente investigación, la producción estuvo integrada por uno o más miembros del equipo creativo –que está compuesto por el conjunto de personas que participa en la fase de preproducción de un espectáculo, es decir, que participan de todo el proceso previo a comenzar los ensayos con los actores (por ejemplo: autores, compositores, directores, coreógrafos, directores vocales y productores ejecutivos)– (Algán, 2019; Schraier, 2008). Y a su vez, a diferencia de lo que establecía el reglamento de 1968, son quienes toman todas las decisiones estéticas. En ningún caso, sin embargo, fue un actor o actriz quien integró la producción, excepto cuando uno de ellos cumplía dos roles (por ejemplo: era actriz, pero también autora de la obra).

En ese sentido, “la producción” en el teatro musical suele tener una posición jerárquica por encima de los actores: son ellos quienes toman todas las decisiones, ya sea en cuestiones estéticas, como el diseño de vestuario y escenografía; en cuestiones vinculadas a los usos del dinero, como en qué se va a gastar y cuánto, y la

división de puntajes; así como también cuestiones organizativas, como los días y horarios de ensayo, o el teatro en el que se va a representar la obra. Los actores que no forman parte del equipo creativo o de la producción, no tienen ningún poder de decisión, y trabajan a la medida de lo que indique la producción. Si tomamos la definición de puntajes publicada por la AAA, estos deben ser decididos por una asamblea de cooperativa. Pero aquí, nuevamente, esto no es lo que ocurre en la práctica. No hay asambleas de cooperativa porque las decisiones las toma, en general, “la producción”, y el puntaje es definido previamente al ingreso de los actores en la cooperativa.

3. Organización del trabajo

Para comprender la forma en que se organiza el teatro musical alternativo, primero es necesario entender que el trabajo performativo que se realiza en las artes escénicas no encaja en los patrones de los tipos ideales de trabajo, vinculados a relaciones bilaterales, estables, de tiempo completo, con contrato por tiempo indeterminado y seguridad social, sino que constituye un tipo de trabajo no clásico (De la Garza, 2009). También son ambiguos los límites entre el “trabajo” y el “no trabajo”, ya que las artes se encuentran fuertemente atravesadas por las motivaciones personales, provocando en muchos casos la cesión de tiempo y las retribuciones económicas correspondientes.

En ese sentido, la organización del trabajo en una cooperativa con producción en teatro musical pareciera estar muy vinculada a la forma en que se conforman los equipos en un primer lugar. Al inicio de cualquier espectáculo, primero siempre debe surgir el proyecto. La génesis de este proyecto puede darse a partir de una idea o un texto, por cuestiones de afinidad grupal, o incluso por la necesidad de trabajar o generar un producto. En los casos aquí analizados, *La desgracia* y *Lápices, un musical con memoria*, surgieron en el marco de trabajos de finalización de carrera de sus autores, mientras que *Lo quiero ya* surgió como una iniciativa particular de un grupo de egresados del programa CAST –un programa corto de formación en teatro musical de Telefé– de realizar una obra juntos.

Una vez desarrollada la idea o el texto, se conforma el equipo creativo. Por la cantidad de áreas técnicas que requiere el teatro musical, los equipos creativos de este género suelen ser mucho más numerosos que en el teatro de texto. Lo integran autores, compositores, coreógrafos, directores –actorales, vocales, musicales y coreográficos–, productores ejecutivos, *stage managers*, escenógrafos, vestuaristas, agentes de prensa, etc. Es interesante la denominación de “equipo creativo”, ya que aquí confluyen roles que tienen tareas creativas, como las de compositores o coreógrafos, con roles que ocupan cargos más vinculados a cuestiones operativas o administrativas.

Los roles operativos, como el del productor ejecutivo o el del *stage manager* podrían agruparse en torno a lo que Becker denomina “actividades de apoyo”. El autor sostiene que quienes participan en la creación de obras de arte, hacen una distinción entre las actividades “artísticas”, que exigen dones especiales o sensibilidad de un artista, y las actividades “de apoyo”, que es “una cuestión de habilidad manual, sagacidad empresarial o alguna otra capacidad menos rara, menos característica del arte, menos necesaria para el éxito del trabajo, menos digna de respeto” (Becker, 2008, p. 34).

No obstante, vale aquí hacer una distinción entre las actividades de apoyo que forman parte los equipos creativos, como los productores ejecutivos y *stage managers*, y aquellas que quedan por fuera de las cooperativas: operadores de luces y de sonido, microfonistas, agentes de prensa. Los primeros, trabajan en conjunto con aquellos que cumplen funciones creativas, y su objetivo está puesto en el rendimiento de la obra. Los segundos, hacen referencia a un personal técnico cuyo trabajo, si bien depende del rendimiento de la obra, no depende exclusivamente de este.

En ese sentido, la incorporación de personal de apoyo a las cooperativas es un fenómeno bastante reciente y, al menos en el caso del teatro musical, pasaron a ocupar un rol central e indispensable. El productor ejecutivo, por ejemplo, es quien lleva adelante toda la parte administrativa de la obra, como el armado de presupuestos y carpetas, contratos de sala, planillas de *bordereaux*, etc. Si tenemos

en cuenta que en el teatro musical se trabaja con una producción, que invierte su dinero para llevar a cabo los espectáculos, que las sumas requeridas son elevadas, y que además hay mayor división de tareas, el rol del productor ejecutivo resulta de mucha utilidad. Los mismos entrevistados subrayan la importancia de este rol para el correcto desenvolvimiento de los espectáculos: “Él es quien se encarga de toda la logística, y cuando nos llaman para saber de los derechos, él se encarga de todo eso” [Francisco, compositor]. “Él se ocupó de hacer todos los trámites [...] nos facilitaba un montón de cosas” [Mariano, actor y productor].

Ya sea que se trate de un rol creativo o de apoyo, los denominados “equipos creativos” suelen conformarse o a través de lazos de amistad y vínculos preexistentes de quienes impulsan el proyecto, o por el reconocimiento profesional: en los casos donde no se conocían o no habían trabajado juntos previamente, fueron convocados porque su trabajo había sido visto o valorado en otros proyectos. Es importante tener en cuenta, entonces, en la conformación del equipo creativo, cómo entran en juego la cuestión del capital social y el capital cultural (Bourdieu, 2000).

Luego pasan a conformarse los elencos. En algunos casos, allí también se privilegiaron los vínculos preexistentes, del mismo modo que en las cooperativas de teatro de texto, en donde el capital social de los actores también juega un rol fundamental. En otros casos, los elencos se constituyeron a través de audiciones abiertas, que generalmente son publicadas y compartidas en redes sociales, páginas web y escuelas, y en donde los postulantes se someten a determinadas pruebas para ser seleccionados o no por los productores o directores artísticos del proyecto en cuestión, sin necesariamente conocerse previamente. De los tres espectáculos analizados para la presente investigación, solo uno convocó a audiciones abiertas. Ese fue el caso de *Lápices, un musical con memoria*:

Queríamos hacer una audición abierta para todos los roles. [...] La verdad fue súper acertado hacerlo porque llegó gente [...] que estaba súper formada, entonces eso la verdad que hizo que la obra realmente tenga el estilo que queríamos.

[Sol, directora]

Esta forma de encontrar actores no es tan frecuente en el teatro de texto, en donde “las cooperativas comienzan por autoconvocarse, reuniendo a actores y otros artistas que normalmente ya se conocían” dado que “es casi un prerrequisito para contraer una deuda cuya cancelación depende de las inciertas recaudaciones que se obtengan con el espectáculo” (Bayardo, 1992, p. 163). Si tenemos en cuenta que los actores de teatro musical que trabajan en torno a cooperativas con producción no contraen una deuda, sino que solo prestan su fuerza de trabajo, es entendible por qué los vínculos previos no son estrictamente necesarios.

Un dato relevante es que los elencos de teatro musical suelen ser bastante numerosos. Esto se debe a que además de los personajes de cada obra, los espectáculos suelen contar con un “ensamble”, un grupo de artistas que funciona como cuerpo de baile y coro. Además, los espectáculos de teatro musical, incluso en el ámbito alternativo, suelen trabajar en su mayor parte con *covers* o *swings*. Estas también son categorías nativas, y hace referencia a actores suplentes de uno, varios o todos los personajes de la obra, en caso de que otro actor no pueda realizar la función. No deja de ser interesante el uso de la palabra en inglés, ya que aquí nuevamente aparece un elemento importado de la forma de trabajo norteamericana.

Por todo lo aquí desarrollado, se observa una mayor división de tareas que la que se encuentra en el teatro de texto alternativo. Al ser un género que cuenta con varias áreas técnicas –la danza, la música, la actuación–, esto repercute en la necesidad de incorporar nuevos roles a las cooperativas, ya sean personas especializadas en cada una de las áreas en cuestión, como personal de apoyo que colabore en la organización. A su vez, los elencos también suelen ser más numerosos, por la incorporación del ensamble. Esta mayor división del trabajo en el teatro musical indica un proceso de profesionalización de la actividad, dado que las actividades se distribuyen de acuerdo con saberes específicos de cada rol. Como veremos a continuación, esto también impacta en la forma en que se desenvuelven los ensayos.

3.1 Ensayos y funciones

La primera obligación de los actores al sumarse a un proyecto escénico es la de asistir a los ensayos, los cuales, en el circuito alternativo, no suelen ser pagos. Esto ocurre tanto en el circuito de teatro musical como en el de teatro de texto. Teniendo esto en cuenta, un factor importante en la organización de los ensayos es la “disponibilidad horaria reducida de los integrantes del elenco, debido a su desempeño laboral en otras actividades, de las que obtienen su sustento” (Mauro, 2015, p. 5). Por ese motivo, es muy frecuente que los espectáculos del circuito alternativo se ensayen los fines de semana. Los horarios de ensayo son establecidos mayormente por el director o el equipo creativo, previo al ingreso del elenco en el proyecto.

Las tareas, por otro lado, están bien definidas. Si tenemos en cuenta el nivel de “espectacularidad” que suelen tener los musicales, específicamente en lo que concierne a la escenografía, la música y el sonido, o las luces, es muy poco frecuente que los actores sean quienes realicen o se encarguen de esas áreas. Esto es un contrapunto con lo que sucede en el teatro independiente, en donde existe una “construcción horizontal del trabajo” al interior de los grupos, siendo recurrente que los diferentes integrantes del grupo participen en la toma de decisiones, realizan varias tareas cada uno, y tengan “roles rotativos” (De Mármol y Sáez, 2020, p. 11). En el teatro musical, por el contrario, aparece una característica división del trabajo. Un actor, formado en canto, danza y actuación, difícilmente puede desarrollar complejas estructuras escenográficas. En los tres casos aquí analizados se contrató a un escenógrafo a quien se le pagó un caché o se lo incorporó a la cooperativa por la realización específica de esa tarea. Las tareas de los intérpretes están limitadas a sus saberes como actores, bailarines o cantantes, en los contextos en los que se requiere de su *expertise*, es decir, en los ensayos y funciones.

De todas formas, el aspecto más interesante es quizás la organización interna que tienen estos ensayos. Al tener muchas áreas técnicas (lo vocal, lo coreográfico, lo actoral), cada una de ellas debe encontrar un espacio y un tiempo de ensayo. En

consecuencia, es frecuente que los ensayos estén muy diagramados, como se puede ver en el siguiente relato:

Los ensayos estuvieron seccionados por ensayos de escenas. La parte de teatro [...], después los ensayos musicales con los cantantes para enseñarles los arreglos, [...] y después la fusión de las escenas y la música. [...] Pero quizás yo estaba con el ensamble viendo una canción y Juan [el director] estaba [...] haciendo una escena, y así. Por eso había una logística, una grilla organizada de lo que se iba a hacer en cada ensayo.

[Francisco, compositor]

La cuestión del diagrama de ensayos se repite también en los relatos de otros entrevistados. Los ensayos no solo estaban divididos por especialidades técnicas, sino que muchos subrayan que era esencial no ir a perder el tiempo, y ser citados solo para ensayar lo que les correspondía. En ese sentido, la organización, según un cronograma, con ensayos cronometrados y divididos por áreas, podría pensarse en relación con el proceso de profesionalización y división del trabajo descrito en el apartado anterior. Se trata, quizás, del trabajo organizado al que hacía referencia Gorlero (2013, p. 16). Recordemos que el teatro musical, tal como lo conocemos actualmente, proviene del Broadway estadounidense, y por lo tanto trae consigo estructuras de trabajo más industrializadas, que demandan mayor esquematización y división de tareas. No obstante, en el teatro de texto alternativo también puede haber ensayos que se guíen por cronogramas o que estén organizados en torno a escenas. Pero comparativamente, suele tener ensayos más exploratorios y menos esquemáticos que los de teatro musical, dado que no deben abarcar tantas disciplinas y ensamblarlas.

Una vez finalizada la etapa de ensayos, llega el momento del estreno y las funciones. En el circuito alternativo, las funciones suelen ser de una vez por semana, en un día fijo que puede ser en la semana o el fin de semana, de acuerdo con la disponibilidad de los teatros y las preferencias de la producción. En los casos de los espectáculos que forman parte del corpus de esta investigación, las funciones se realizaron en la primera temporada los lunes a las 21 horas, en el caso de *La desgracia*, y los

domingos a las 20 horas, en los casos de *Lápices, un musical con memoria* y *Lo quiero ya*, en teatros que pertenecen al circuito alternativo.

Durante los días de función, los actores parecieran tener ocupaciones más variadas que en los ensayos. Si bien hay cierta división del trabajo, eso no los exime de realizar ciertas tareas que escapan a la tarea de actuar *per se*. En algunas obras se les solicitó a los actores que participaran del armado de la escenografía a la hora de hacer la función, y el desarme al finalizar. Otras, optaron por incorporar *stage managers* (subrayamos aquí nuevamente el uso de palabras de origen anglosajón para determinados roles, más frecuentes en el musical que en el teatro de texto), que tenían la tarea específica de encargarse de la escenografía y la utilería durante las funciones. Algo similar ocurre con el proceso de caracterización: *La desgracia* contaba con un estilista que colaboraba con el maquillaje y la colocación de las pelucas; en las otras dos, en cambio, eran los propios actores los que disponían de su propio maquillaje y se caracterizaban para realizar el espectáculo. La colocación de los micrófonos, por el contrario, sí era realizada en todos los casos por un técnico especialista. El control de entradas vendidas, invitados de prensa y *bordereaux*, le correspondía al productor ejecutivo. No se trataba en estos casos de roles rotativos de los actores. Recordemos que al ser un espacio que se encuentra desregulado, las tareas se reparten de acuerdo con sus propias creencias y sentidos sobre el trabajo escénico.

También son muy poco frecuentes las cancelaciones de funciones en el teatro musical. Si tenemos en cuenta la incorporación de figuras como las del *cover* o *swing*, estos vienen precisamente a evitar las suspensiones, al menos por razones que atañen a los integrantes de la cooperativa. Desde el punto de vista productivo, la idea de cancelar una función resulta fatal. Estas cancelaciones son percibidas como falta de profesionalismo, responsabilidad, e incluso como una forma de desprestigio. En general, si hay alguna cancelación, esta tiene que ver con razones ajenas al grupo, como un corte de luz en el teatro, o que no se hayan podido vender una mínima cantidad de entradas. Esto también genera un contrapunto con el ámbito del teatro de texto, donde no son tan frecuentes las suplencias, y por lo tanto es más común que se suspendan funciones porque, por ejemplo, se enferma algún actor.

4. Administración del dinero en teatro musical

A diferencia de lo que ocurre en las cooperativas de teatro de texto, en el teatro musical todas las decisiones vinculadas al dinero son tomadas por la producción. Ellos son quienes invierten y costean todos los elementos que consideran necesarios para llevar a cabo el proyecto, desde el alquiler de la sala de ensayo, hasta el vestuario, la escenografía, la publicidad, la folletería, etc., sin necesidad de consultar con ningún otro miembro de la cooperativa.

4.1 Financiación

El dinero que se invierte para la realización de los espectáculos, fundamentalmente requerida en la etapa de producción, tiene diferentes procedencias. La etapa de producción es la fase operativa, que incluye tareas como la compra de materiales, la realización de ensayos artísticos, la construcción de la escenografía, la confección de vestuarios, etc., donde están implicados una gran variedad y cantidad de recursos humanos, económicos y materiales (Schraier, 2008, p. 21). En la mayoría de los casos, ese dinero proviene de lo que Schraier (2008, p. 119) denomina fuentes internas, es decir, un capital inicial de recursos propios con el que cuenta un colectivo teatral, o recursos adicionales, como ingresos provenientes de fiestas, rifas, actividades paralelas, etc. También es frecuente la utilización de plataformas de *crowdfunding* (o micromecenazgo, que es un mecanismo colaborativo de financiación de proyectos desarrollado sobre la base de las nuevas tecnologías) como Ideame o Cafecito. El principal recurso en los tres proyectos analizados para la presente investigación, devino de ahorros personales de quienes integraban la producción. También fue frecuente la ayuda de familiares.

Los ahorros en ocasiones son complementados por otros tipos de financiación externa, como los subsidios o subvenciones, la venta de publicidad, los canjes comerciales, la venta de funciones anticipadas, los préstamos, los apoyos institucionales y los auspicios (Schraier, 2008, p. 119). Los subsidios juegan un rol muy importante en el circuito de teatro alternativo. Dentro de las cooperativas, los subsidios pretenden paliar la contracción de deuda que realizan los artistas, ya que

son ellos mismos los que asumen el riesgo de invertir y/o conseguir dinero para trabajar (Mauro, 2018b, p. 132).

Sin embargo, más allá de la significación simbólica que tiene el sistema de subsidios para el sector, su impacto real es muy limitado: en el período 2002-2010, se registró un promedio de 708 cooperativas por año en la AAA (a razón de 59 por mes), de las cuales resultaron subsidiadas entre el 9,6 % en el caso del Instituto Nacional del Teatro (INT), el 12,6 % en el caso del Fondo Nacional de las Artes (FNA), y el 31,5 % en el caso de Proteatro (Rozenholc, 2015; como se cita en Mauro, 2018b, p. 127). De hecho, de los tres proyectos analizados en la presente investigación, solo uno se presentó a estas líneas de subsidios, teniendo en cuenta que deben solicitarse consignando la fecha prevista para el estreno, y estos comienzan a gestionarse cuando el proyecto ya se encuentra en su fase de ensayos (Mauro, 2018b, p. 129). Esta situación, sumada al poco porcentaje de cooperativas subsidiadas, y lo engorroso que pueden resultar los trámites para aplicar a estos, funcionan como desincentivos para presentarse.

Otra fuente de financiación de proyectos que menciona Schraier (2008) es la del patrocinio o espónsor. Sin embargo, estas ayudas privadas suelen estar fuera del alcance de la mayoría de las agrupaciones alternativas por su escaso nivel de convocatoria (Schraier, 2008, p. 120). No obstante, *Lo quiero ya* sí contó con espónsor privados. En la primera temporada, recibió una colaboración por parte del multimedio Telefé. Luego, en la segunda temporada, recibió un patrocinio del productor Diego Kolankowsky. Este dato resulta muy interesante y complejiza algunas cuestiones sobre la producción de espectáculos y la gratuidad del trabajo en el circuito alternativo. Telefé es una empresa multimedial de alta envergadura, que maneja presupuestos impensados para una obra de este circuito. Sin embargo, la obra no pudo financiarse exclusivamente a través de empresas privadas. Además, hay que subrayar que ese dinero fue otorgado de común acuerdo con la producción, para utilizarse en la compra del vestuario. En ningún momento se planteó la posibilidad de que ese dinero pudiera ser usado como retribución económica por el trabajo de los actores. El apadrinamiento del productor Diego Kolankowsky es similar en ese sentido. Tenía algunos vínculos previos con integrantes del equipo, y

le había gustado mucho la obra, entonces, puso a disposición su grupo de prensa para colaborar con el espectáculo. Sin embargo, ni Telefé ni DK Group (grupo de prensa de Diego Kolankowsky) pasaron a formar parte de la producción. Nuevamente, estos tipos de acuerdo entre el sector empresarial y los grupos de teatro musical alternativo, muestran cierto tipo de hibridación entre dos lógicas productivas antagónicas.

A modo de referencia, resulta relevante mencionar algunos de los números que se requirieron para llevar adelante los proyectos, dado que existe la creencia, entre los propios artistas de teatro, de que en el circuito alternativo se produce casi sin dinero: “La escenografía en su momento salió 120 o 130 lucas en 2016” [Lucien, actriz y productora] (para comprender la envergadura de estas sumas, considérese que en el 2016 el valor del dólar rondaba los \$14,8. Eso quiere decir que \$120.000 eran equivalentes a USD \$8.100). “Mirá, yo creo que fue una inversión de doscientos mil pesos, trescientos mil” [Mariano, actor y productor]. Los valores que mencionan, teniendo en cuenta los años que pasaron desde que se estrenaron estas obras, y recordando que se trata de espectáculos del circuito alternativo, son abultados, especialmente para compañías sin apoyo estatal, y se tornan muy significativos a la hora de reconstruir el circuito del dinero de este mercado.

4.1.1 Bordereaux y gastos fijos

El *bordereaux* o borderó es la planilla de liquidación de boletería que entrega el teatro al finalizar cada función, es de donde se desprende la recaudación, es un término “que designa tanto a la recaudación neta resultante del espectáculo, como a las planillas en que se detallan por función cada tipo de entrada y precio, cantidades vendidas, total recaudado y descuentos correspondientes por derechos de autor” (Bayardo, 1997, p. 201). Si se pretende recomponer cómo se administra el dinero en el teatro musical alternativo, es necesario desentrañar cómo se realiza la liquidación y cuáles son los gastos fijos en un proyecto musical.

Al finalizar cada función, del 100 % recaudado, primero se descuenta un 15 % en concepto de aporte para Argentores, el organismo que nuclea a los autores. La Sociedad General de Autores de la Argentina (Argentores, s.f.), es una Asociación

Civil fundada en 1910, cuyo objetivo es la protección legal, tutela jurídica y administración de los derechos de autor. En el caso de las obras de texto se descuenta un 10 %, que corresponde al autor, pero en caso de ser musical, se considera que la música original y las coreografías también son parte de la autoría de la obra, por lo que el porcentaje asciende al 15 %, el cual se divide internamente entre autores del texto, compositores y coreógrafos. Descontado el porcentaje de Argentores, a partir del nuevo total, se divide, generalmente, un 30 % para la sala, y un 70 % para la cooperativa. De ese 70 %, un 6 % se deduce como aporte para la AAA. Este aporte está compuesto por un 3 % que se destina para el sindicato, y otro 3 % que se destina a la obra social. Sin embargo, la prestación de la obra social de AAA “solo es brindada para aquellos miembros de la sociedad accidental de trabajo que están afiliados a la misma. Aquellos que no lo están [...] no obtienen beneficio alguno por dicho descuento” (Mauro, 2018b, p. 130). Además, es importante recordar que las cooperativas con producción no constituyen una forma de organización válida para la AAA. Estas cuestiones solo suman al descontento prevaleciente entre los artistas con el sindicato, como se ha analizado previamente.

En el caso de las salas teatrales que no se encuentran subsidiadas, frecuentemente establecen lo que se denomina “seguro de sala”. Este “seguro” es un monto mínimo de recaudación por función que fija el empresario de paredes (Bayardo, 1992 p. 158), por lo que, si el 30 % de la recaudación de boletería no cubre ese mínimo, la diferencia debe descontarse del 70 % de la cooperativa.

Una vez obtenido ese nuevo total “neto” para la cooperativa, se descuentan los gastos fijos. Uno de ellos se trata, por ejemplo, de los honorarios del personal técnico (iluminadores y sonidistas), y de otros artistas que no formen parte de la cooperativa (por ejemplo, los músicos, que suelen cobrar un *cachet* fijo por sus participaciones) (Mauro, 2015, p. 4). El proceso de profesionalización y especialización de la actividad produjo la creación de puestos y actividades laborales que ya no se desempeñan de forma gratuita, siendo la cooperativa la que debe afrontar en cada función realizada el pago del personal técnico (Mauro, 2015, p. 4).

En el teatro musical, otro de los gastos fijos más frecuentes y más costosos es el de alquiler de micrófonos: “El gasto más grande siempre, y el problema mayor eran los micrófonos. Porque nosotros teníamos muchos micrófonos para escena” [Sol, directora]. Este gasto es problemático dado que los aparatos utilizados tienen un costo elevado, y que todo el elenco debe contar con uno. Además, debe descontarse de las ganancias de la cooperativa, y no se trata de una inversión eventual, sino que se realiza en todas las funciones.

Descontados los gastos fijos, algunas cooperativas optan por alguna forma de lo que se denomina “recupero de producción”, que es básicamente la forma en que la producción recupera su inversión, muy frecuente en teatro musical. Este concepto será desarrollado en el siguiente apartado. Con el nuevo total, ahora sí, el restante se divide de acuerdo con el puntaje de la cooperativa, que es definido por la producción previo al ingreso de los actores al elenco.

Un dato muy relevante para tener en cuenta cuando se piensa en la división de puntajes de una cooperativa es justamente la cantidad de integrantes que tiene esa cooperativa. “Dado que el aumento de la cantidad de personas entre las que repartir lo recaudado disminuye los ingresos per cápita, esta es una razón más para preferir cooperativas de pocos miembros” (Bayardo, 1992, p. 169). Pero recordemos que los musicales suelen tener elencos muy numerosos y equipos creativos más extensos que en el teatro de texto. En los espectáculos analizados, el promedio de integrantes de las cooperativas era de veinte o más personas. Las ganancias que obtiene la cooperativa del *bordereaux* deben distribuirse entonces entre una gran cantidad de personas.

4.2 Recupero de producción

Dado que en teatro musical se trabaja en torno a cooperativas con producción, donde precisamente es la producción quien invierte el dinero para poner en pie los espectáculos, no es de extrañar que, en la práctica, se haya gestado un sistema para recuperar esa inversión. Recordemos que esta forma de producción no es reconocida por la AAA, que tampoco avala este tipo de “recupero”. Como en la reglamentación sobre cooperativas tradicionales se asume que las decisiones se

toman en conjunto, que las inversiones se realizan entre todos o al menos son avaladas por todos los miembros, cuando se cargan las planillas de liquidación de *bordereaux* en la web de la AAA no hay un espacio para indicar un porcentaje de recupero. Al indicar el total de lo recaudado y el puntaje asignado a cada integrante, se deduce automáticamente cuánto debe llevarse cada miembro de la cooperativa.

Sin embargo, en la práctica, en el musical sucede algo diferente. Una vez iniciadas las funciones, luego de descontar todos los aportes y porcentajes correspondientes, así como los gastos fijos, cada proyecto decide cuál va a ser el modo de lo que se denomina “recupero de producción”. Cada cooperativa establece sus propias normas, y esto no queda registrado por escrito ni declarado ante organismos oficiales.

A partir de las entrevistas realizadas, se pudieron identificar tres decisiones diferentes con respecto a las inversiones. En el caso de *La desgracia* la decisión fue directamente la de no recuperar una parte de la inversión. Esto es interesante ya que se parece, quizás, a la perspectiva que ostentaba el teatro independiente de realizar un teatro sin fines económicos, aunque para los actores que no formaban parte de la producción sí se convirtió en un trabajo que otorgó ganancias.

En los otros proyectos analizados, sí se optó por alguna forma de recupero de las inversiones. Según los entrevistados, en teatro musical es frecuente que luego de cada función, una vez que se llega al valor neto, se descuenta un 30 % que se destina al recupero de producción, y lo restante se divide según el puntaje. En otros casos, por ejemplo, todo lo recaudado de las funciones son recupero de producción hasta alcanzar el 100 % de la inversión, y recién una vez finalizado el recupero, los integrantes de la cooperativa empiezan a cobrar según el puntaje. La desventaja de este sistema es que los actores pueden estar meses haciendo funciones sin cobrar, dependiendo del volumen de inversión que haya realizado la producción. Y esto es muy relevante, ya que en este sistema los actores no toman las decisiones vinculadas a cuánto o cómo se invierte el dinero, y pueden verse fuertemente perjudicados por estas decisiones, pues repercuten directamente sobre el importe que pueden llegar a percibir.

Por otra parte, los tres espectáculos analizados en la presente investigación fueron obras originales en donde sus autores estuvieron directamente implicados en la producción. El dato se torna relevante en tanto en los tres casos destinaron el porcentaje correspondiente a Argentores, es decir, la retribución que les correspondía a los autores al recupero de la producción. Siendo que, a todos ellos, además, les correspondía un puntaje por cooperativa, por los otros roles que cumplían dentro de esta –directores, por ejemplo– consideraban que lo percibido como autores era una forma de recuperar la inversión realizada.

5. Reflexiones finales

En este artículo se analizó al teatro musical alternativo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires desde una perspectiva laboral. El propósito fue dar luz sobre las formas de cooperación y organización del trabajo, teniendo en cuenta que se trata de un circuito que en la práctica se encuentra autorregulado.

A la luz de este análisis, el hallazgo fundamental tuvo que ver con el de las cooperativas con producción. La implicación principal de esta modalidad es que los actores no arriesgan su propio dinero para poder trabajar, y a la vez marca una distinción entre quienes integran “la producción”, ocupando una posición jerárquica frente a los demás miembros de la cooperativa, que ingresan a esta en carácter de trabajadores.

Esta producción, que suele estar integrada por uno o más miembros del equipo creativo, frecuentemente dramaturgos y/o directores, es quien pone el dinero para llevar a cabo el espectáculo. Esa inversión en dinero los posiciona como líderes del proyecto, confiriéndoles facultades sobre la toma de decisiones. Son ellos quienes administran cómo y en qué se emplea el dinero que se gasta, cómo se recuperan las inversiones y cómo se distribuyen las ganancias. A su vez, esta posición de autoridad en torno a lo económico, coincide con la toma de decisiones estéticas y organizativas de la obra. La producción decide cómo será la escenografía, el vestuario, la sala, etc. Incluso es quien convoca a los actores, ya sea mediante audiciones, vínculos previos

o por su reconocimiento en otros espectáculos, y distribuye los roles dentro de la obra. Los actores y otros miembros de la cooperativa que no forman parte de la producción no suelen tener ningún tipo de injerencia sobre estas decisiones, y su trabajo está supeditado a las instrucciones de la producción. No hay asambleas de cooperativa, según establece el reglamento de la AAA, e inclusive los puntajes para la distribución de la ganancia son definidos previamente al ingreso de los actores al proyecto. Más aún, los días y horarios de ensayo también son fijados con anterioridad. Por lo tanto, la disponibilidad para trabajar de acuerdo con lo preestablecido es prácticamente una condición para formar parte del proyecto.

Asimismo, se observa una mayor división del trabajo que en el teatro de texto alternativo. Por un lado, las cooperativas suelen ser más numerosas, dado que, además de los personajes de la obra, los espectáculos suelen contar con un cuerpo de baile o coro –el ensamble–. Los equipos creativos, a su vez, tienen más áreas especializadas, por lo que se incorporan figuras como coreógrafos, compositores y directores vocales. Además, se añaden roles más novedosos, posiblemente arraigados a la cultura estadounidense, como los de los *cover* o *swing* (suplentes), *stage managers* (encargados de escenario) o productores ejecutivos. Cada uno de ellos lleva a cabo una tarea específica dentro de los equipos de trabajo, no siendo tan frecuente como en el teatro de texto la superposición de roles en la misma persona. La mayor división de tareas permite cierta eficacia en el desarrollo de los espectáculos, dado que cada integrante tiene un *know-how*, un conocimiento de cómo hacer las cosas, intrínseco al rol que se le asigna.

La división del trabajo también impacta, en la práctica, en la forma en que se organizan los ensayos. Estos suelen estar diagramados en torno a un cronograma, divididos por áreas –coreografía, ensamble vocal y actuación–, aprovechando al máximo el tiempo de los actores, evitando que estos tengan momentos de inactividad durante los ensayos. Este proceso de profesionalización de la actividad, ligada a la división de tareas, al esquema de ensayos y a las jerarquías internas de las compañías, puede pensarse en relación con las estructuras de trabajo más esquemáticas e industrializadas que trajo consigo el teatro musical proveniente del Broadway estadounidense.

En ese sentido, se torna irreprochable la idea de que el teatro musical alternativo surgió como una forma de hibridación entre la lógica comercial e industrial de los musicales de Broadway, con la lógica artesanal y cooperativa del circuito alternativo local. Esta superposición de mundos de arte que, en apariencia resultan tan antagónicos, dio pie al surgimiento de esta forma de organización laboral propia de este campo.

A modo de reflexión final, considero este artículo como un aporte a las investigaciones sobre trabajo y artes, pero pretende representar al campo en su totalidad. Estos estudios de caso sirvieron para iluminar algunas cuestiones sobre un mundo del arte muy inexplorado desde las ciencias sociales, pero aún queda mucho por responder y estudiar. En la medida en que estos trabajos proliferen, se podrá tener una imagen más completa sobre la cultura del trabajo artístico que prevalece en el género musical.

Referencias

- Algán, R. S. (2019). *Mercado teatral y cadena de valor* (1.ª ed.). RGC Libros.
- Algán, R. y Travnik, P. (2019). *Profesionalización y precarización laboral en el teatro dramático de la Ciudad de Buenos Aires. Reflexiones desde la práctica de producir teatro independiente en una ciudad creativa*. XIII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Argentores (Sociedad General de Autores de la Argentina). (s.f.). *Noticias y página principal*. <https://argentores.org.ar/>
- Asociación Argentina de Actores y Actrices (AAA). (s.f.). *Cooperativas* <https://actores.org.ar/cooperativas-0>
- Asociación Profesional de Productores Ejecutivos de las Artes Escénicas (APPEAE). (s.f.). *Página principal*. <https://appeae.com/>
- Bayardo, R. (1992). Economía de la escena. Las cooperativas de teatro. *Cuadernos de Antropología Social*, (6), 157-175.
- Bayardo, R. (1997). *El Teatro "Off Corrientes": ¿Una alternativa estético-cultural?* (Tesis de doctorado). Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

- Bayardo, R. (jul. 2021/diez. 2021). Dos planos nacionales aos institutos setoriais de cultura na Argentina. *Revista Observatório Itaú Cultural*, (29). San Pablo.
- Becker, H. S. (2008 [1982]). *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico* (1.ª edición). Universidad Nacional de Quilmes.
- Bourdieu, P. (2000). *Poder, derecho y clases sociales* (2ª ed.). Desclée De Brouwer.
- De la Garza, E. (2009). Hacia un concepto ampliado de trabajo. En J. C. Neffa, E. de la Garza y L. Muñiz (Comp.), *Trabajo, empleo, calificaciones profesionales, relaciones de trabajo e identidades laborales* (pp. 20-35). Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - CLACSO: CAICYT.
- De Mármol, M. D. y Sáez, M. L. (2020). *Con qué, ¿por qué y contra qué hacemos?: tensiones, encrucijadas y potencias del hacer artístico ¿independiente?, ¿autogestivo?, ¿enredado?* Telón de Fondo.
- Durkheim, E. (1993). *Las formas anormales (libro tercero) y conclusiones. La división del trabajo social*. Colofón.
- Fukelman, M. (2015). El concepto de “teatro independiente” y su relación con otros términos. *Revista Colombiana de las Artes. Escénicas*, 9, 160-171. http://vip.ucaldas.edu.co/artescenicadas/downloads/artesescenicadas9_14.pdf
- Gorlero, P. (2004). *Historia de la comedia musical en la Argentina. Desde sus comienzos hasta 1979*. Marcelo Héctor Oliveri.
- Gorlero, P. (2013). *Historia del teatro musical en Buenos Aires. Tomo II. Desde 1980 hasta 2013*. Editorial Emergentes.
- Marradi, A., Archenti, N. y Piovani, J. I. (2007). *Metodología de las ciencias sociales* (14.ª edición). Emecé Editores.
- 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. (2018a). *Condiciones laborales de los trabajadores del espectáculo en Buenos Aires (1902-1955). Dossier. Proyecto UBACyT: los trabajadores del espectáculo en Buenos Aires: la especificidad laboral como condicionamiento de su situación social, cultural y gremial*.
- Mauro, K. (2018b). 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*, (27), 114-143.
- Mauro, K. (2018c). *La precariedad laboral en los trabajadores del espectáculo en Buenos Aires. Precariedades del trabajo en América Latina*. Universidad Católica de Temuco. Ediciones RIL.
- Mauro, K. (2020). Arte y trabajo: indagaciones en torno al trabajo artístico y cultural. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, 8, 1-17. <https://ojs.ceil-conicet.gov.ar/index.php/lat/article/view/739/586>

- Perinelli, R. (2014). Teatro: de independiente a alternativo: una síntesis del camino del teatro independiente argentino hacia la condición de alternativo y otras cuestiones inevitables. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, (50), 81-90.
<https://dspace.palermo.edu/ojs/index.php/cdc/article/view/1368/1167>
- Salas, P. (2018). *El rol del Estado en las prácticas de reconocimiento artístico del teatro independiente de Tucumán en la Fiesta Provincial del Teatro (2002-2017)*. (Tesis de maestría). Universidad Nacional de San Martín.
- Schraier, G. (2008). *Laboratorio de producción teatral I*. Editorial Atuel.
- Travnik, P. (2015). *Hacia una profesionalización del teatro independiente en la Ciudad de Buenos Aires*. (Tesis de Especialización en Gestión Cultural y Políticas Culturales). Instituto de Altos Estudios Sociales. Universidad Nacional de San Martín.
- Turismo Buenos Aires. (s.f.). *Otros establecimientos, calle corrientes*.
<https://turismo.buenosaires.gob.ar/es/otros-establecimientos/calle-corrientes>