XV Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2023.

Trabajo y militancia ¿son dos prácticas opuestas? Reflexiones sobre sus imbricaciones y tensiones dentro de un centro cultural autogestionado en La Plata.

Delfina Zarauza y Mariana del Mármol.

Cita:

Delfina Zarauza y Mariana del Mármol (2023). *Trabajo y militancia ¿son dos prácticas opuestas? Reflexiones sobre sus imbricaciones y tensiones dentro de un centro cultural autogestionado en La Plata. XV Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: https://www.aacademica.org/000-025/838



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto*. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: https://www.aacademica.org*.

XV Jornadas de la Carrera de Sociología de la UBA
"40 años de Democracia. Aportes y desafíos de la Sociología para pensar y problematizar nuestro tiempo."

Trabajo y militancia ¿son dos prácticas opuestas? Reflexiones sobre sus imbricaciones y tensiones dentro de un centro cultural autogestionado en La Plata

Delfina Zarauza (FaHCE - UNLP)
malezasind@gmail.com
Mariana del Mármol (IdIHCS, FaHCE – UNLP / CONICET)
marianadelmarmol@gmail.com

1. Resumen:

El conjunto de estudios dedicado al abordaje de los espacios culturales autogestionados, su emergencia y proliferación a lo largo de los últimos veinte años permite identificarlos como un fenómeno artístico-cultural con una importante repercusión en la escena artística independiente de nuestro país y ha dado lugar una caracterización de los mismos que ofrece una base sobre la cual plantear nuevas indagaciones y profundizar en ciertas problemáticas específicas.

Una de las aristas que hemos observado en estos trabajos, es la tensión entre dos modos de comprender estos espacios, que conviven y tensionan entre sí: su definición como espacios sin fines de lucro, en los que prima el desinterés por lo económico y una motivación ligada a la militancia; y su concepción como ámbitos de trabajo que contribuyan a la subsistencia de quienes los impulsan y sostienen.

En esta ponencia nos proponemos indagar las tensiones entre militancia y trabajo que se despliegan en un centro cultural autogestionado de la ciudad de La Plata. El trabajo se desprende de un estudio etnográfico realizado en dicho espacio, por una de las autoras, en el marco de su tesis de maestría, en el que hemos intentado comprender las valorizaciones y moralidades sobre el dinero que se ponen en juego en el desarrollo de la gestión colectiva del centro cultural y cómo esto influye en la definición de esta práctica como una militancia cultural.

2. Introducción:

Esta ponencia forma parte de un conjunto de reflexiones que venimos desarrollando ambas autoras en torno a los debates sobre las formas en que las personas que participan del circuito artístico-cultural platense comprenden y dan sentido a las ideas de militancia y trabajo dentro de este sector. En esta ocasión, nos centraremos específicamente en el modo en que estos debates se ponen en juego en el seno de un colectivo que lleva adelante la gestión de un espacio cultural que forma parte de este circuito.

El trabajo forma parte de la investigación de maestría de una de las autoras[1], la cual indaga las moralidades, percepciones y sentimientos que se ponen en juego en relación al dinero dentro de la gestión colectiva de un centro cultural autogestionado y cómo estas impactan en las ideas de trabajo y militancia que operan dentro del colectivo. La investigación fue desarrollada en base a un trabajo de campo que se desplegó entre los años 2016 y 2019, en el que su autora, en el doble rol de integrante del colectivo e investigadora, realizó observación participante en diversas instancias de funcionamiento del espacio y entrevistas a varixs de sus integrantes.

Uno de los objetivos de la investigación fue comprender los motivos por los cuales quienes participan de la gestión colectiva de este espacio consideran esta práctica como una actividad política y una forma de militancia. Varios estudios previos realizados en torno a colectivos artísticos y centros culturales autogestionados nos sirvieron como base para avanzar y profundizar en estas problematizaciones.

Entre los antecedentes más relevantes se encuentran los trabajos de Andrea Giunta (2009), historiadora del arte argentina que se ha dedicado a caracterizar las diversas expresiones artísticas que surgieron en nuestro país durante la década del ’90 e inicios del S. XXI y los circuitos e instituciones que los anidaron y permitieron su desarrollo. Analizando experiencias artísticas colectivas que utilizaron la calle como lugar de expresión o diferentes artistas que organizaron la visibilidad de sus producciones en espacios denominados alternativos o independientes (como fueron los centros culturales autogestionados), esta autora llegó a observar que en la formación de colectivos artísticos se recuperaba una tradición en arte desarrollada en las vanguardias de las décadas del ’60 y ’70, donde se gestó una fuerte problematización y revisión de papel político y social del arte. Fue así como en el contexto artístico argentino se reinstaló la idea de colectivizar la práctica artística para discutir la consagración de la figura de artista individual y el desarrollo de proyectos por fuera de los espacios expositivos tradicionales (como museos, galerías de arte, salas de exposición, etc.),

[1] Nos referimos a la tesis de Delfina Zarauza, realizada en el marco de la Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Culturales del IDAES (UNSAM), que se encuentra en proceso de redacción final y que Mariana del Mármol, coautora de esta ponencia se encuentra acompañando desde la dirección.

buscando una vinculación con otras territorialidades y otros sujetos ajenos al campo artístico. La intención era conectar el arte con las problemáticas presentes en la sociedad para volverlo una herramienta de visibilidad de las diversas luchas sociales.

El arte se volvió una vía para discutir las políticas neoliberales implementadas en las presidencias de Carlos Menem durante la década del '90 y los ajustes económicos efectuados por los gobiernos sucesores, a través de los cuales se incrementó la desindustrialización nacional, conllevando a un aumento de la pobreza, el desempleo y la precarización laboral. Lxs artistas comenzaron a buscar estrategias para generar propuestas que estuvieran desvinculadas de instituciones estatales o de las industrias culturales, encontrando en la autogestión la forma de proveerse de recursos económicos y materiales. Para ello, muchas veces, resignaban la obtención de una ganancia de dinero personal a través de sus actividades artísticas con la intención de destinar los fondos recaudados al sostenimiento de sus proyectos a través del tiempo.

Sobre esta última cuestión ha profundizado la socióloga argentina Ana Wortman (2009, 2015) en los estudios que realizó en torno a la gestación de centros culturales autogestionados durante los años ya mencionados. Dicha autora observó que, quienes se encargaban de la gestación y sostenimiento de estos espacios veían en la autogestión y la colectivización una alternativa distinta de hacer y difundir arte implementando lógicas de producción diferentes a las que se proponían dentro de las industrias culturales, donde se buscaría un mercantilización de la vida social y de la práctica artística promoviendo la expansión del consumismo y el individualismo.

Para los sujetos que llevaban adelante estas prácticas artísticas cobraba un fuerte valor que las mismas fueran realizadas "sin fines de lucro"; y que el motor que incentivaba a la acción estuviera orientado por otros valores que no fueran específicamente la remuneración económica. Desde esta concepción, las expresiones artístico-culturales alternativas habilitarían instancias de socialización que no estaban determinadas por la ganancia de dinero. Esta desvinculación o independencia con respecto a la remuneración económica marcaba el carácter político y militante de los modos autogestionados de producir y difundir arte[2].

Las investigaciones de Wortman nos han permitido ver que, en el discurso de los propios actores, primaba una concepción del dinero como un factor que propiciaba la mercantilización

[2] Las tensiones entre trabajo y militancia en el marco de las prácticas artísticas y la asociación de la potencialidad política del arte con la resignación de ganancia de dinero de quienes lo producen puede rastrearse también en otros momentos de la historia de las prácticas artísticas en nuestro país. Un ejemplo de esto fue el proyecto del Teatro Independiente iniciado en la década de 1930. Un proyecto impulsado por intelectuales de izquierda que buscaron enfatizar la función educativa y política del teatro a partir de una fuerte oposición al teatro comercial. Esta propuesta apelaba a un compromiso militante de lxs artistas participantes que implicaba una renuncia a cualquier tipo de ganancia económica así como a la sindicalización y la profesionalización. Estas tensiones entre militancia y trabajo en el marco del Teatro Independiente fueron trabajadas especialmente por Karina Mauro (2018a y b).

de las prácticas artísticas. Ponerlo en juego en las relaciones entre integrantes de centros culturales y colectivos artísticos podría llegar a poner en riesgo el carácter político-militante de dichas prácticas. Por ende, el modo de vincularse con el mundo económico pasó a ser un factor fundamental sobre el cual se estructuraría la idea de militancia dentro de estos grupos, consolidando el desinterés por la ganancia económica individual como una característica distintiva de estas prácticas artísticas.

Esta mirada fue revisada en los años posteriores, cuando varios centros culturales lograron perdurar a lo largo del tiempo y consolidarse como ámbitos de producción y circulación de producciones artísticas (a pesar de que dicha actividad se concentró principalmente en Ciudad Autónoma de Buenos Aires y algunas ciudades universitarias como La Plata o Rosario). Esto llevó a una revisión por parte de lxs artistas de la manera en que se conseguían recursos para sostener dichos proyectos y, sobre todo, en torno a la resignación de la obtención de una remuneración económica por el desarrollo de estas actividades. Fue entonces que al interior de los centros culturales comenzaron a repensarse los modos de relacionarse con el dinero y con el Estado, pensando el reclamo de subsidios y becas estatales como una forma de apoyo, promoción y reconocimiento de estas expresiones artísticas por parte de los organismos gubernamentales.

Varias investigaciones han intentado registrar este cambio de perspectiva. Entre ellas se destacan los estudios de la antropóloga Julieta Infantino (2011, 2012), enfocados en analizar el desarrollo de las artes circenses en nuestro país. Dicha autora ha observado que lxs artistas abocados a esta disciplina han buscado formas de legitimar y profesionalizar esta práctica tratando de proyectar una estabilidad en la obtención de un ingreso económico. Los centros culturales ocuparon un papel importante en esta metamorfosis.

En una primera instancia, esta actividad artística comenzó a desarrollarse en espacios públicos, como plazas, la calle y semáforos, y estaban condicionadas a diversas situaciones contextuales (como las inclemencias climáticas, la inestabilidad en las propinas, la cantidad de gente que circulaba por esos espacios, etc.). Los centros culturales habilitaron espacios que les permitieron a dichxs artistas sobrellevar con mayor facilidad estos condicionamientos y organizar nuevas actividades como el dictado de talleres en esta disciplina artística. Para ellxs, este cambio no solo les facilitó nuevas posibilidades de obtener ingresos económicos, sino que además les proveyó de instancias de consagración y profesionalización de la práctica circense dentro del campo artístico.

Por su parte, Denisse Osswald (2009) observó que la mayoría de los centros culturales autogestionados que habían iniciado su actividad “a pulmón”, con personas que prestaban colaboración sin pretender recibir algo a cambio, consideraron una necesidad revisar esta situación y asegurar un cobro por la realización de esas actividades para asegurarse la

permanencia en el espacio de las personas que la llevaban a cabo. "… *porque sino la gente se va, porque necesita trabajar y sostener otras cosas y entonces los vínculos se vuelven como frágiles*…" como le explica un entrevistado a Denisse Osswald durante su trabajo de campo (Wortman, 2009, p.116). Frente a esta nueva situación, los modos de conseguir dinero y a quienes reclamarlo pasaron a ser nuevas problemáticas a discutir y repensar hacia el interior de los grupos.

También autoras como Alicia Valente (2014, 2017) y Lucia Gentile (2013) quienes han analizado la dinámica de los espacios culturales autogestionados en la ciudad de La Plata, señalaron este tipo de desplazamientos. Estas autoras también observaron que, a mediados de la década del '90 y principios del 2001, cuando se dio un auge en la creación de centros culturales autogestionados en Argentina, estos espacios eran pensados como ámbitos alternativos para la producción y difusión de producciones artística, opuestos a los circuitos oficiales promovidos por el Estado y las industrias culturales. Y que para las personas que participaban de estos espacios lograr sostener dichos proyectos manteniendo independencia económica tanto del Estado como del mercado constituía un acto de militancia. Esto implicaba que las ganancias económicas que se obtenían de las actividades que realizaban en dichos lugares, fueran destinadas al sostenimiento del proyecto sin contemplarse una remuneración económica para los que realizaban dichas actividades. En estos casos, la resignación de una ganancia personal era en lo que se basaba el sentido de esta militancia.

Sin embargo, esta mirada comenzó a ser revisada por las nuevas generaciones de gestorxs de centros culturales, quienes buscaron instalar la idea de que el acto militante era generar conciencia en la sociedad de que lxs artistas eran trabajadorxs y les correspondía recibir dinero por su labor. El desafío de esta militancia era construir un nuevo público capaz de apreciar, consumir y pagar por las producciones culturales que se desarrollaban dentro del circuito independiente del arte, y no respondían a las pautas estéticas exigidas por las demandas del consumo masivo (Valente, 2017. Gentile, 2013).

A partir de estos procesos, se repensaron las relaciones que estas ofertas culturales establecían con el mercado y, sobre todo, con el Estado y las categorías "trabajo" y "militancia" adquirieron nuevas capas de sentido. Sin embargo, como veremos a partir del caso de La Grieta que presentaremos en las próximas páginas, el desplazamiento no fue total. La connotación que los participantes de estos circuitos dan a estas categorías dista de ser homogénea y los diferentes sentidos que estas fueron adquiriendo a través del tiempo conviven al interior de los grupos, incluso de las personas, produciendo un conjunto complejo de imbricaciones y tensiones.

3. La Grieta y el Galpón

La Grieta es un colectivo artístico que se creó en 1993 cuando un grupo de amigxs, en su mayoría estudiantes universitarixs, decidieron armar una revista donde pudieran publicar algunos textos literarios que producían (como cuentos y poesías) y ensayos donde manifestaban opiniones sobre la realidad política que les tocaba vivir en esos años.

La creación de La Grieta como una revista cultural no es un hecho aislado. Claudia Uhart (2008), socióloga argentina, analiza cómo en la década del ’90 y principios del 2000 comenzaron a gestarse un número significativo de revistas culturales independientes que buscaban generar nuevos ámbitos de producción y circulación de bienes simbólicos, discutiendo y problematizando los discursos que se difundían a través de los medios de comunicación. Dicha autora observa que este fenómeno se gestó en diálogo con la organización de asambleas barriales, movimientos piqueteros y de desempleados, tomas de fábricas, entre otras manifestaciones sociales que se desarrollaron en esos años en Argentina en torno a reclamos de diversos sectores sociales golpeados por la crisis. Estas revistas independientes y autogestivas tenían como objetivo recuperar la práctica política, proponiendo una participación activa de la sociedad a través de intervenciones culturales.

Lxs artistas, reconociéndose como intelectuales, buscaban involucrarse y comprometerse con la realidad política de ese entonces. Comenzaron a vincularse y asociarse con organizaciones sociales y de derechos humanos (Madres y Abuelas de Plaza de Mayo o H.I.J.O.S.) o sindicatos y gremios de trabajadorxs. La intención era ampliar los lazos que se estructuraban al interior del circuito del arte y en el ámbito universitario, al vincularse con la lucha de diferentes movimientos sociales. Esta politización de la práctica artística era considerada por lxs artistas que la llevaban adelante como una “militancia cultural”.

En este contexto político y social, lxs integrantes de la Grieta organizaban diversas actividades culturales en las que presentaban los números de la revista: recitales de música, charlas y lecturas de poesías, obras de danza y teatro, muestras fotográficas, etc. Por varios años no contaron con una locación propia donde realizar estas actividades. Sin embargo, esto cambió a partir del año 2004, cuando por medio de su vinculación con vecinxs del barrio en el que varixs de lxs “grietos” estaban habitando, consiguieron un espacio en el que asentar las iniciativas del colectivo.

Se trataba de un galpón abandonado que había pertenecido a las instalaciones de la Estación Provincial Meridiano V (una estación de trenes inaugurada en el año 1910, que fue cerrada en 1977) y que a partir del cierre del servicio, durante la última dictadura militar, se encontraba en desuso. Fue ofrecido a lxs integrantes de La Grieta por un participante de una asociación vecinal integrada por ex-trabajadorxs de aquella línea férrea con quienes habían establecido

relaciones. Los integrantes de La Grieta recuperaron y acondicionaron el edificio para desarrollar ahí sus actividades. Finalizadas estas obras, mudaron allí los diversos talleres que realizaban en otros espacios, cada uno por separado (de literatura, de artes visuales, entre otros) y la redacción de la revista. A su vez, organizaron talleres nuevos y fue su lugar de reuniones y espacio para realizar eventos. Armaron una biblioteca popular y en 2012 llegaron a constituirse como asociación civil. También lograron obtener un permiso de uso del espacio con el que pudieron tramitar una habilitación que se mantuvo vigente hasta el 2015.

En una entrevista realizada a Andrea, una integrante de La Grieta perteneciente al grupo que la fundó, resaltó la cantidad de tiempo y trabajo que ella y sus compañerxs invirtieron en las remodelaciones edilicias necesarias para construir el centro cultural:

> *"...No teníamos plata, así que, para armar un baño y un cuartito, sacamos un préstamo. Recurrimos a un amigo, que era el más legal de todos nosotros[3], y nos sacó un préstamo. Y se lo pagamos así, en cuotas. El trabajo lo hacíamos nosotros guiados por Silvio, un uruguayo; un poco medio con Pili, pero fue Silvio más que nada. Le debemos un montón. Todos trabajamos. Limpiamos hasta el adoquinado porque tenía paja entre medio. Un laburo tremendo limpiar el playón. Y más o menos ahí, nos llevó muchísimos meses, se cumplieron los diez años de la Muestra Ambulante[4]. Y armamos otra, ya con el Galpón. Esa fue nuestra entrada al barrio, el Galpón y la Muestra Ambulante."* (Entrevista a Andrea. Marzo, 2018)

El Galpón cobraba un fuerte valor para lxs integrantes de La Grieta porque, como mencionaba Andrea, fue una forma de entrar al barrio Meridiano V y pasar a formar parte del circuito cultural que había comenzado a gestarse allí a mediados de los '90 con la recuperación de las instalaciones abandonadas de la vieja estación.

Hoy en día, La Grieta es un colectivo artístico que cuenta con más 25 años de historia y ha logrado consolidarse como un grupo de larga trayectoria y con gran reconocimiento dentro del circuito artístico-cultural platense. A lo largo de esta extensa trayectoria, la composición y dinámica de funcionamiento del colectivo ha ido cambiando. Algunxs de sus integrantes fundadores han dejado de participar o se han vuelto menos activos. Los miembrxs que formaron parte del periodo formativo de La Grieta y aún perduran en el colectivo son aquellos

---

[3] Refiriéndose a que era el único con trabajo en blanco.

[4] La Muestra Ambulante fue una de las primeras y más representativas acciones de La Grieta en el barrio Meridiano V. Se trataba de una muestra que reunía diferentes producciones artísticas (obras de teatro y danza, muestras de fotografía y artes visuales, recitales de música, recitado de poesías entre otras actividades) y cuya particularidad fue que utilizaban como espacios de exposición las calles, veredas, comercios y garajes de casas particulares del barrio. El término "Ambulante" utilizado en su nombre hacía referencia, por un lado, a la ausencia de un espacio físico específico de exposición; pero por el otro, a la propuesta que esta muestra hacía al espectador de recorrer diferentes lugares para ver todas las exposiciones que la componían.

que lograron consolidar ciertos proyectos dentro del Galpón (como es el caso de quienes coordinan la biblioteca popular que funciona en ese espacio) o poseen talleres de literatura o artes visuales. A la luz de algunos de los debates que compartiremos a continuación, es significativo señalar que estxs integrantes reciben cierta remuneración económica de las actividades mencionadas, ya sea a través del dinero que obtienen por subsidios estatales con los cuales solventan los proyectos o por el dinero obtenido de las cuotas que cobran a sus estudiantes en los talleres que dictan. En estos casos, los ingresos que perciben en el Galpón constituye un aporte significativo a sus subsistencias, si bien también los complementan con las ganancias obtenidas de otros trabajos (como puede ser la docencia en diferentes instituciones educativas de nivel primario o universitario o la participación en programas artísticos por fuera de ese centro cultural).

Aquellxs integrantes que se han alejado o desvinculado del colectivo, en general, han logrado desarrollar una trayectoria laboral y profesional por fuera del Galpón. En su mayoría se dedican a la docencia universitaria y la investigación, logrando consolidarse como investigadorxs de referencia en los temas centrales de sus investigaciones.

A la vez, en los últimos diez años aproximadamente se han ido incorporando nuevas actividades y participantes. Los nuevos miembrxs suelen ser personas más jóvenes que han estudiado o se encuentran estudiando una carrera relacionada con arte y literatura. Si bien muchxs se desempeñan como docentes en diversos niveles, exceptuando algunos limitados casos, ellxs no poseen un reconocimiento tan significativo dentro del circuito artístico y del ámbito intelectual como el que lograron obtener los miembrxs fundadores.

Esta diferencia de lxs integrantes en su trayectoria dentro del colectivo suele resaltarse por medio del uso de dos categorías nativas que rescatamos por su productividad a la hora de dar cuenta de los debates que aquí nos ocupan. Hacia el interior de La Grieta suele denominarse “grietos viejos” a lxs integrantes fundadores, aquellos que participaron de la creación del colectivo, estuvieron presentes en las diversas acciones que permitieron la consecución del Galpón y contribuyeron a su remodelación. Mientras que aquellxs integrantes que se incorporaron a La Grieta después del 2010, cuando el Galpón ya estaba construido y funcionando como centro cultural, suelen nombrarse como “grietos nuevos”.

4. Grietos viejos y grietos nuevos

La diferencia entre “grietos nuevos” y “viejos” no es simplemente cronológica, sino que trae consigo diferentes tipos de vinculación con la historia del proyecto y del colectivo que impactan tanto en el prestigio de cada integrante dentro del espacio como en las posibilidades de reclamar su utilización para proyectos propios. Al mismo tiempo, es interesante destacar que

no todas las personas que se incorporaron más tardiamente al proyecto cabe de igual modo en la categoría de “grietos nuevos”. Laura y Pato, por ejemplo, son dos artistas escénicas con amplio reconocimiento dentro de la comunidad cultural platense (y edades cercanas a las de lxs “grietos viejos”) que se incorporaron a La Grieta en 2014. Con su entrada al colectivo, Pato y Laura, especialmente esta última, hicieron una serie de aportes al proyecto que las colocaron en un lugar diferente al de lxs “grietos nuevos”. Laura, en particular, se hizo cargo de una serie de remodelaciones edilicias en el Galpón y trajo consigo sus talleres de teatro y con ellos una gran cantidad de jóvenes, algunxs de lxs cuales comenzaron a vincularse al colectivo (ellxs sí, ingresando plenamente en la categoría de “grietos nuevos”).

En un sentido similar, cabe destacar que el tiempo que lxs “grietos viejos” llevaban en La Grieta no solo cobraba valor por los años que llevaban acumulados dentro del colectivo, sino también, y principalmente, por haber sido quienes construyeron el Galpón y habían logrado posicionarlo como un centro cultural de gran relevancia en el contexto artístico platense.

Analizando comunidades gestadas a partir de la toma de tierras en San Pablo (Brasil), la antropóloga mexicana Nashiele Rangel Loera (2010) observó que, hacia el interior de estas agrupaciones, se establecían jerarquizaciones entre sus integrantes, donde el tiempo cumplía un rol central al momento de determinar quienes ocupaban las posiciones de mayor prestigio. Loera definió un “tiempo en el campamento”, donde contemplaba, además del tiempo que cada persona llevaba dentro de una toma en particular, la cantidad de ocupaciones y movilizaciones de las cuales había participado a lo largo de su vida. Los conocimientos adquiridos en esas experiencias previas, como podía ser el armado de una tienda o vivienda, se convertían en un capital simbólico de gran valor, siendo un saber que, cada integrante que lo poseía, podía transmitir a los ocupantes más jóvenes.

Pero Loera también definió un “tiempo de compromiso”, en el cual se contabilizaba el tiempo que cada persona depositaba en la participación y cumplimiento de ciertas obligaciones que se consideraban fundamentales para el sostenimiento de la ocupación y la consolidación de la comunidad.

Una relación similar podía percibirse entre “grietos viejos” y “grietos nuevos”, donde lo que volvía capitalizable el tiempo de lxs “grietos viejos” eran esos hechos en los cuales ellos habían participado y que se consideraban fundamentales para historia de La Grieta porque implicaban su creación como colectivo y consolidación dentro del contexto artístico local. Pero también todo ese tiempo de trabajo dedicado al armado y sostenimiento del Galpón, el cual hoy en día se constituía como su edificio representativo.

Para lxs “grietos nuevos”, eran otros aspectos los que otorgaban valor a su tiempo en La Grieta, principalmente el “estar presentes” en el Galpón; lo que implicaba participar en actividades que hicieran a su sostenimiento tanto edilicio como de los espectáculos que allí

se desarrollaban. Por eso contaba como una “colaboración” ayudar en los eventos que se realizaban los fines de semana (atendiendo la boletería, ayudando en el armado del escenario y acomodamiento del espacio, atendiendo a los grupos que realizaban el espectáculo, etc.) o ayudar en las jornadas de limpieza. Esas actividades las realizaban sin recibir una remuneración de dinero a cambio, por eso las consideraban como un “aporte” al sostenimiento del centro cultural.

Sobre esta idea de aporte de trabajo no remunerado para garantizar el sostenimiento del Galpón se había definido dentro de La Grieta una idea de militancia a la que denominaron “militar el espacio”; noción que se había instalado con lxs “grietos viejos” y lxs nuevxs integrantes se veían en el compromiso de sostener.

A su vez, muchos de los miembrxs más antiguos consideraban que tenían la responsabilidad de transmitir esa forma de entender y practicar la militancia dentro del centro cultural. Algo que se puso de manifiesto cuando algunos de lxs nuevxs ingresantes plantearon la posibilidad de remunerar algunas de las tareas realizadas por lxs “grietos nuevos” como un modo de dar estímulo a su colaboración.

Ante esta propuesta, Fabiana (una de las grietas fundadoras) manifestó que ella no estaba de acuerdo, porque el espíritu del Galpón se había creado con otras intenciones. Aclaró que para ellxs (el grupo que habían creado el colectivo y construido el Galpón) estar en ese espacio les resultaba un placer. Querían estar todos los días. Por eso, los eventos no les resultaban un pesar. Sin embargo, ahora había otro grupo de personas con otra dinámica y La Grieta debía acostumbrarse y adecuarse a estas nuevas formas de trabajo. También remarcó que, de todos modos, comprendía que el ofrecimiento de una remuneración económica podía ser una forma de sostener a esas personas en el grupo *porque en algún momento te cansas de hacer todo a pulmón*.

Por su parte, Manuel, otro “grieto viejo” aportó otra mirada sobre la cuestión. *La Grieta está cambiando* -comentó Manuel en una de las reuniones en las que se discutió este tema-. *Ahora sucede mucho más que antes. Es como que se está profesionalizando. Y tenemos que ver de qué modo abarcamos eso.*

Para Manuel, que el Galpón se estuviera profesionalizando significaba que varias personas que formaban parte de La Grieta habían logrado generar una ganancia económica personal de actividades que anteriormente se hacían sin recibir dinero a cambio. Es decir, las habían convertido en lo que ellos llamaban “un puesto de trabajo”. Y estas modificaciones fueron llevadas adelante por la camada de “grietos nuevos”.

Algunxs de lxs “grietos viejos” que aún se encontraban participando del colectivo habían mencionado que ya estaban cansadxs de hacerse cargo de estas actividades, algo que habían venido realizando por mucho tiempo, y preferían que otras personas comenzaran a

hacerse cargo de ellas. Lxs nuevxs integrantes tampoco parecían muy entusiasmados por ocupar ese lugar. Y eso era lo que Fabiana veía con cierta nostalgia y disgusto; que tuviera que ponerse la ganancia de dinero como un incentivo para que lxs nuevxs integrantes se hicieran cargo de actividades que lxs "viejos" habían hecho por placer y porque les gustaba estar en el Galpón. La incomodidad expresada por Fabiana era pensar que fuera precisamente el dinero lo que motivara a lxs nuevxs integrantes a estar en el Galpón y a participar de La Grieta.

Desde la mirada de Fabiana, el dinero, cuando se constituía en una ganancia para un individuo específicamente, era asociado al lucro y al interés económico personal. Al volverse articulador de las relaciones entre integrante-La Grieta-Galpón, se corría el riesgo de que una actividad que había iniciado asociada al placer[5] y al fortalecimiento de los lazos de amistad se terminara convirtiendo en un medio de lucro.

En este mismo sentido, la impresión que en general manifestaban lxs "grietos viejos" era que la oleada de nuevxs integrantes venía con las expectativas de convertir ese espacio en un lugar de trabajo. Consideraban que su intención era obtener una remuneración económica por las actividades que desarrollaran en dicho lugar. Muchos de lxs "grietos nuevos" eran personas que rondaban los 30 años y se encontraban finalizando sus carreras universitarias o estaban recién recibidxs y tratando de insertarse laboralmente. En general, habían estudiado carreras relacionadas con Artes Visuales, Comunicación Social o Literatura.

Lxs antiguxs integrantes de La Grieta llegaron a establecer ciertos valores con los cuales definieron un modo de estar en el espacio y hacer uso de él. Para ellos, estar en el Galpón implicaba invertir en él más de lo que se podría recibir como remuneración de dinero por las actividades que pudieran realizar allí dentro. Con estos criterios morales definieron lo que para ellos era llevar adelante una militancia en ese centro cultural. Pero frente a las nuevas incorporaciones, dudaban que estos criterios continuaran siendo un eje común entre todos los integrantes del colectivo. Sentían que, ante su necesidad laboral y la aspiración de construirse profesionalmente, esta nueva generación de "grietos" ponía en riesgo esa lógica con la cual ellxs habían creado ese centro cultural y logrado sostenerlo activo por aproximadamente 30 años.

[5] En las últimas décadas, autoras como Isabel Lorey (2006) y Bojana Kunst (2015) han resaltado el modo en que el placer y el disfrute que suelen provocar en sus hacedores el trabajo artístico (o en términos más generales cualquier trabajo creativo y elegido) favorece las relaciones de autoexplotación o incluso de mutua explotación entre compañerxs. Hemos retomado estas propuestas en varios trabajos sobre las dinámicas laborales del circuito autogestivo de las artes escénicas platenses. Especialmente en del Mármol (2020) hemos analizado el rol complejo que juegan las relaciones de amistad en estos procesos.

5. Lxs nuevxs del Galpón: entre la militancia y el trabajo

Unx de lxs "grietos nuevos" que había logrado convertir algunas de sus tareas en el Galpón en "un puesto laboral" era Yerman, un joven de aproximadamente 30 años, con una extensa formación en talleres de actuación y que se encontraba cursando los últimos años de la carrera de Artes Plásticas con orientación a Escenografía en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Su vínculo con La Grieta había comenzado a partir de los talleres de actuación de Laura. Un tiempo después, había comenzado a colaborar en algunos eventos (cobrando entradas, armando y desarmando gradas) y posteriormente había empezado a acompañar a Pato en la planificación y organización de la agenda de los espectáculos que se llevaban adelante los fines de semana en el Galpón; una tarea que durante más de tres años realizaron de manera gratuita hasta que, luego de varias conversaciones al respecto, lograron que se les retribuyera económicamente. Conversamos sobre eso en una entrevista:

> Delfina: *Una cosa que se discutió en las reuniones, y a vos te costó mucho que se discutiera, es que tu trabajo en la programación tuviera una remuneración*…-
> Yerman: –*Si, bueno… Eso cambió un montón las cosas también*-
> D: *Porque ahora estás remunerado o ¿por qué?*
> Y: *Si, si. Ahora estamos cobrando un simbólico sueldo con Pato, que es muy menor en relación a lo que hacemos. Pero, bueno. Hasta septiembre del año pasado lo hacíamos gratis. (...) Hasta que nos pusimos firmes y, desde el año pasado tenemos un acuerdo que, por lo menos, no lo hago gratis. Y eso también cambió un montón, porque vos estás con otra energía. Porque todo ese esfuerzo físico que te lleva, y mental, después te alcanza para salir de ahí y pagar una cuenta o decir "me voy a comer algo". O no invertir, además del esfuerzo y de la mente, también dinero. Como muchas veces ha pasado.-*
> (Entrevista a Yerman. Junio, 2019)

Al monto de dinero que, junto con Pato, recibían por su trabajo en la programación de eventos, Yerman lo definió como "un simbólico sueldo". Para él, esa suma no se correspondía con la cantidad de horas de trabajo que le implicaba gestionar la agenda del Galpón. Sin embargo, estaba contento de recibirlo porque lo sentía como un reconocimiento por el modo en que llevaba adelante esta tarea. Al mismo tiempo, tal como señalaron Simone Silva y Lucia Tennine (2010, 2014, 2011) en su trabajo sobre los Saraus de poesía en San Pablo (Brasil)

en los que el dinero recibido, aunque de escaso impacto en las economías de sus participantes les significaba un reconocimiento del público hacia sus producciones literarias; aquel "simbólico sueldo" funcionaba para Yerman como un agente legitimador que le permitía posicionarse en su rol como artista y gestor cultural.

Al mismo tiempo, Yerman expresaba otras motivaciones que alentaban su trabajo en La Grieta:

> *También lo que valoro un montón de ese lugar es todo lo que tiene que ver con el pensamiento, la ideología, lo político; que también es una cosa que no ocurre en todos lados. Y mucha relación con lo que a mí me interesa de la Facultad* [haciendo referencia a la Facultad de Artes de la UNLP]*. A mí de la Facultad no me interesa todo, pero justo ahí* [en el Galpón] *hay gente que se conecta con lo que a mí me interesa de la Universidad. Entonces siento que voy por dos carriles que son medio amiguis-* (Entrevista a Yerman. Junio, 2019)

A Yerman no le daba lo mismo estar en La Grieta o en otro colectivo artístico-cultural de La Plata. Para él, este grupo poseía ciertas características distintivas que lo diferenciaban de otros centros culturales platenses. No solo porque era un colectivo con una larga trayectoria y un importante reconocimiento en el circuito artístico local sino también por las trayectorias individuales que poseían algunos de los integrantes de este grupo, sobre todo de aquellas personas que tenían un vínculo con la Facultad de Artes (institución de la cual era alumno) de la Universidad Nacional de La Plata. En esxs integrantes, él proyectaba una posibilidad de insertarse laboralmente en esos ámbitos universitarios que eran de su interés.

La reflexión de Yerman nos invita a preguntarnos a qué formas de ganancias, además del dinero, aspiran las personas que integran colectivos como La Grieta y poner en cuestión la idea de la militancia como un hacer desinteresado. Este tipo de problematización fue desarrollada por el politólogo francés Daniel Gaxie (2005) quien analizó el activismo militante de partidos y agrupaciones de izquierda en Francia buscando poner en cuestión una caracterización de la actividad militante, según la cual se ha afirmado que la participación de las personas en estas agrupaciones políticas está orientada exclusivamente por una adhesión a las causas ideológicas a la cuales adscribía la organización.

Gaxie observa que, si bien quienes llevaban a cabo estas prácticas militantes remarcaban el desinterés por una remuneración económica, existían otras retribuciones que estas personas adquirían en el desarrollo de su militancia que no estaban asociadas a la ganancia de dinero. Es así como logró identificar un conjunto de ganancias –no monetarias- que lxs militantes esperaban recibir por su participación en la organización. Entre ellas, destacó ciertas

recompensas simbólicas como la posibilidad de obtener prestigio, honor y poder dentro de una comunidad o un grupo social que generaban satisfacciones morales y un sentimiento de superioridad ética por las personas que llevaban a cabo esta práctica militante. También el acceso a ciertos cargos políticos dentro de organismos estatales o de docencia universitaria. Estas observaciones llevaron a Gaxie a afirmar que en la actividad militante operaban ciertas ideas de inversión que impulsaban la búsqueda de ciertas ganancias diferentes a la retribución de dinero.

En La Grieta también aparecían otras ganancias que no eran necesariamente la remuneración económica. En el caso de Yerman, el reconocimiento adquirido de sus compañerxs por su desempeño en la coordinación de eventos lo legitimaba en su rol ligado a la gestión dentro del ámbito artístico, a la vez que lo posicionaba al interior del colectivo permitiéndole, por ejemplo, tener una mayor injerencia en decisiones relativas a la agenda o usar el Galpón para dar sus propios talleres. Al mismo tiempo, compartir espacios y momentos con personas que consideraba referentes, como artistas y docentes, significaba una oportunidad para ser asociado al prestigio que ellxs poseían dentro del ámbito artístico-cultural de La Plata.

Pensándolo en clave bourdiana (Bourdieu, 1996) podríamos decir que aquellos integrantes de La Grieta a quienes Yerman consideraba sus referentes -quienes habían podido ingresar al ámbito universitario, ya sea porque se desempeñaban como docentes en dicha institución o porque sus producciones artísticas eran retomadas para ser debatidas y analizadas- poseían una importante cuota de capital simbólico. Y que la posibilidad de heredar ese capital simbólico se presentaba como una de las principales ganancias que él aspiraba obtener dentro del Galpón[6].

Sin embargo, estas ganancias no eran algo que Yerman tuviera asegurado. Estar en La Grieta constituía para él una apuesta y, como también expresa Bourdieu (1996), para realizar una apuesta dentro de cualquier campo (incluso el campo artístico y el intelectual) cada agente necesita hacer un aporte. En el caso de Yerman, y de otros "grietos nuevos", La Grieta se convertía en un lugar desde el cual poder posicionarse dentro del ámbito artístico-cultural platense. Integrar este colectivo, les implicaba participar del sostenimiento del Galpón, y realizar algún aporte para su mantenimiento.

Ocurría que lo único con lo que contaban para aportar muchxs de estos integrantes nuevxs era tiempo de trabajo; ya que no poseían un capital económico para solventar gastos de refacción del edificio ni una trayectoria artística de reconocimiento en el contexto artístico-cultural local que permitiera acrecentar el prestigio que ya poseía el colectivo (como sí sucedía, por ejemplo, con Laura). Por este motivo se volvía una cuestión de gran importancia

[6] Sobre el reconocimiento y la legitimación como moneda de pago en el ámbito de las artes escénicas platenses puede consultarse del Mármol y Basanta (2020).

para ellxs establecer la diferencia entre el trabajo que realizaban dentro del Galpón y les generaba una remuneración de dinero y aquellas actividades que llevaban a cabo como una colaboración al mantenimiento del espacio. Porque ese aporte de trabajo no remunerado (o sub-remunerado) era su forma de entrar al Galpón e incorporarse al colectivo. Desdibujándose sus aportes, ellxs corrían el riesgo de perder su lugar dentro de este grupo. El sacrificio de una ganancia personal para realizar un aporte a una acción colectiva seguía constituyendo un valor de gran significación dentro de este grupo. Tal vez por este motivo Yerman resaltaba que la remuneración que recibía por sus tareas ligadas a la programación era un "simbólico sueldo", señalando que la paga era muy inferior a la que le correspondería por el tiempo de trabajo invertido.

En esta misma línea, al conversar con Paul -otro "grieto nuevo" y quien se encargaba de vender bebidas y comidas preparadas por él mismo en la barra del Galpón- y preguntarle si se trataba para él de un ámbito de trabajo, respondió que era *además* un espacio de trabajo. Al repreguntar por qué enfatizaba el *además*, Paul explicó lo siguiente:

> *Porque para mí es un espacio de militancia. Yo no estoy acá por trabajo, en el sentido de que uno hace una actividad para tener una remuneración económica. Yo no vengo acá a conseguir eso. Vengo a jugarme otras cosas. Comparto una mirada del mundo con el grupo, una mirada político-partidaria. Yo intento colaborar con las actividades que hay dentro del Galpón. Me gusta y me hace bien hacerlo. Cuando recién me había sumado, y no tenía a cargo la barra, colaboraba con la puesta de luces por ejemplo. Y al convertirse la cocina de La Grieta… Trabajo en la cocina como una especie de militancia. No me gusta cobrar caras las cosas. Sé que en otros lugares te cobran $100 la cerveza o $35 la empanada, y yo se que se puede cobrar más barata. Yo quiero que, por lo mismo que una persona paga una entrada, pueda comprar algo* [en la barra]*. Me gusta que la gente pueda escabiar.*

Cabe destacar que Paul vivía de aquello que comercializaba en la barra del Galpón, y las ganancias que pudiera obtener a partir de esta tarea cumplían un rol decisivo para su subsistencia. Muchas veces esta cuestión entraba en tensión con algunas dinámicas que se daban dentro del grupo, por ejemplo, al definir el porcentaje de lo que quedaba para el colectivo[7] o si debía hacer un aporte al servicio de limpieza del espacio. También se discutía con frecuencia si aquellas personas que colaboraban en los eventos sin recibir dinero podían comer gratis o debían pagar los alimentos y bebidas que consumían de la barra. Frente a

[7] El acuerdo que Paul tenía con el colectivo era que el 70% de lo recaudado quedara para él y un 30% para el espacio.

estas cuestiones, en varias ocasiones se había puesto en duda el compromiso de Paul con el Galpón. Puede que por esta cuestión remarcara que él también hacía una resignación de dinero para colaborar en el sostenimiento del espacio.

El caso de Paul es interesante ya que se trata de un integrante del colectivo al que le resultaba especialmente problemático hacer visible ante sus compañerxs que él también realizaba un aporte al sostenimiento del Galpón. Fundamentalmente porque la actividad en la cual depositaba mayor tiempo y esfuerzo era el manejo de la barra, de la que obtenía una ganancia de dinero personal. Esa actividad había pasado a ser su principal medio de subsistencia, motivo por el cual se volvía más complicado distinguir si eso era parte de su militancia o su trabajo.

Este conflicto que se presentaba en Paul estaba atravesado por una idea que aún permanecía dentro de La Grieta, según la cual la militancia implicaba un sacrificio de ganancia de dinero personal y un aporte de trabajo no remunerado para el sostenimiento del espacio. Frente a esto, cabía pensar que aquellxs integrantes que poseían un trabajo por fuera del Galpón y decidían destinar su tiempo libre colaborando en las actividades que se realizaban en dicho centro cultural corrían con ciertas ventajas para hacer legítima su militancia en relación a Paul que dependía de lo que ganara en la barra para poder proyectar su propia economía.

Las investigaciones de Ariel Wilkis (2008), sociólogo argentino, sobre el trabajo de voluntarias de Caritas en una villa miseria de La Matanza permiten echar luz sobre el modo en que las condiciones de clase influyen en las posibilidades de participar de proyectos militantes. En sus estudios, este autor observa que, negándose a recibir dinero por la colaboración en actividades de la iglesia del barrio, estas mujeres expresaban y confirmaban una jerarquía de clase frente a las personas que recibían su ayuda (que, en general, eran otras mujeres), ya que en el desinterés sobre la ganancia económica ellas aspiraban a obtener un reconocimiento dentro de la comunidad que habitaban. En este caso, es factible decir que ese prestigio social aparecía como otro tipo de remuneración contemplada dentro de esta práctica. Estas mujeres podían aspirar a esa otra forma de ganancia porque su situación económica estaba resuelta por otro lado (en general, eran amas de casa que vivían del ingreso obtenido por el trabajo de sus maridos). A partir de eso, el autor propone pensar en los privilegios que entran en juego en la resignación de dinero personal y la posibilidad de contar con tiempo libre para colaborar en una actividad que haga al bien común de un grupo o comunidad; y cómo en ello terminan reproduciéndose desigualdades de clase (Wilkis, 2008; 2013).

Los aportes de Wilkis nos permiten pensar que las posibilidades de llevar adelante la idea de militancia que predominaba dentro del Galpón, estaban condicionadas por la situación económica en la que se encontraba cada unx de lxs integrantes del colectivo. Quienes se encontraban en circunstancias laborales más vulnerables experimentaban mayores

dificultades para llevar adelante ese tipo de práctica militante; porque se les volvía más dificultoso realizar un aporte al sostenimiento y funcionamiento del Galpón como centro cultural. Sobre los capitales personales (ya sean dinero, prestigio dentro del campo artístico o tiempo) con los que contaba cada integrante de La Grieta para aportar al sostenimiento del Galpón se definían las posibilidades de posicionarse dentro del colectivo y de tomar decisiones en torno al uso del espacio.

Si contemplamos, además, que las ideas sobre la militancia que aún predominan en La Grieta, continúan también vigentes en otros ámbitos del circuito cultural platense, esta última reflexión nos invita a pensar en qué medida las condiciones de clase de cada persona influyen en sus posibilidades de participar de un proyecto cultural autogestionado. Y en ese sentido, repensar cuál es la real apertura de estos espacios y a quiénes podrían estar cerrando las puertas las ideas sobre la militancia que hemos analizado.

5. Conclusiones / Reflexiones finales

A lo largo de este recorrido situamos el surgimiento de La Grieta en un momento histórico caracterizado por una revisión del papel social y político del arte. En este contexto, se produjo un auge en la creación de centros culturales autogestionados, de la mano de la intención de colectivizar la práctica artística y sacarla de sus nichos tradicionales, para hacer de ella una herramienta de visibilidad de diversas luchas sociales. Una politización de la práctica artística que fue conceptualizada por quienes la llevaban adelante como una “militancia cultural” (2008). Resaltamos también, que para los sujetos que llevaban adelante estas iniciativas, cobraba un fuerte valor que las mismas fueran realizadas “sin fines de lucro”; y que el motor que incentivara a la acción estuviera orientado por valores distintos a la remuneración económica.

Observamos que si bien las generaciones posteriores de artistas-gestorxs discutieron algunas de estas ideas y comenzaron a pensar los centros culturales como espacios de trabajo, dotando a las nociones acerca del dinero, el trabajo y la militancia de nuevas capas de sentido, el caso de la Grieta pone en evidencia que estas nuevas concepciones conviven y tensionan con las antiguas valoraciones que aún siguen vigentes.

En el caso de La Grieta podríamos pensar que esta confluencia de antiguas y nuevas valoraciones tiene que ver con la convivencia, dentro del espacio, de dos generaciones. Sin embargo, como pudimos observar a partir de algunas de las reflexiones de lxs “nuevos grietos”, lxs más jóvenes continúan reproduciendo estos valores. Incluso cuando para algunxs de ellxs resultan desfavorables, por dejarlos en una posición laboral más precaria o volverles más dificultoso dar cuenta de su compromiso con el proyecto colectivo. Hemos visto que esto

ocurre especialmente con aquellxs integrantes cuya subsistencia depende de las ganancias de dinero que puedan obtener del trabajo realizado en el espacio.

Si bien entendemos que cada espacio tiene dinámicas de funcionamiento particulares, y que la reproducción de estas valoraciones está ligada a los modos en los que se configuran los procesos de pertenencia y legitimación dentro de este colectivo, también entendemos que La Grieta no es un caso aislado, sino que se encuentra plenamente integrado al circuito cultural platense, en gran medida por medio de la circulación de sus integrantes, quienes participan también de otros espacios y proyectos dentro de este circuito. En este sentido, podríamos preguntarnos si la reproducción, por parte de lxs "nuevos grietos" de estas ideas sobre la militancia que la asocian a la resignación de una ganancia de dinero y de cierta mirada sobre el trabajo artístico que lo vincula a la intención de lucro y a la falta de compromiso con el proyecto colectivo, no dan cuenta de su persistencia en el ámbito cultural local, más allá del Galpón.

También hemos visto a lo largo del recorrido de esta ponencia, que lxs "grietos nuevos", proyectan, a partir de su militancia en el Galpón, otras ganancias, además de las económicas, tales como la posibilidad de formarse junto a artistas con amplio reconocimiento en el campo del arte y la cultura local y la potencialidad de heredar de ellos cierto capital simbólico que les permita posicionarse dentro de este campo. En ciertos casos, también se proyecta la posibilidad de ingresar al ámbito universitario del que estxs referentes forman parte. Reparar en estas cuestiones nos permitió problematizar, de la mano de los estudios de Gaxie (2005), la idea de la militancia como una acción desinteresada. Echar luz sobre este aspecto, nos permite abrir también otro cuestionamiento y preguntarnos qué otras ganancias pueden haber tenido aquellxs "grietos viejos" que hoy ven con cierta nostalgia y desconfianza que lxs "nuevos grietos" proyecten intereses económicos y laborales en su participación en el Galpón. Si bién es difícil saber si tenían otras motivaciones además del placer de estar juntxs y construir lazos sociales a partir de un tipo de práctica artística que entendían como transformadora; sí podemos observar, que su actividad de militancia cultural en La Grieta y el Galpón impactó positivamente en la construcción de sus realidades laborales.

Finalmente, hemos visto que las posibilidades de ejercer el tipo de militancia que se promueve dentro de los ámbitos culturales autogestionados se encuentran condicionadas por la situación socioeconómica de quienes participan de estos proyectos, ya que militar un tipo de arte autogestionado y "sin fines de lucro" requiere tener resuelta por otras vías la subsistencia. Nos preguntamos entonces, si no resulta contradictorio que este tipo de iniciativas, impulsadas por el deseo de ampliar la circulación del arte y abrir nuevos canales de vinculación con la sociedad, reproduzcan mecanismos de valoración y legitimación que podrían estar funcionando como barreras de accesibilidad para cierta porción de la sociedad.

En este sentido, creemos que es fundamental continuar problematizando las aparentes contradicciones entre militancia y trabajo que aún continúan vigentes en estos espacios y profundizar el debate sobre el trabajo artístico; un debate que en los últimos años ha tenido importantes desarrollos dentro del sector cultural, pero se ha proyectado especialmente en demandas hacia el Estado o hacia el mercado. Consideramos que es importante llevar este debate al interior de los espacios autogestivos, para volverlos ámbitos de participación más equitativos y abiertos.

6. Bibliografía

Basanta, L; Del Mármol, M. ¿Y si lo hobbie habita lo profesional? Apuntes sobre el trabajo en el teatro independiente platense. Ponencia Jornadas de Estudios sobre Teatro Independiente. Instituto de Artes del Espectáculo. UBA. Buenos Aires, 2016.

Basanta, L; Del Marmol, M. ¿Por qué hacemos lo que hacemos? Apuntes sobre deseo, reconocimiento y legitimación en la producción de teatro platense. Ponencia Jornadas de Estudios sobre Teatro Independiente. Instituto de Artes del Espectáculo. UBA. Buenos Aires, 2018.

Bourdieu, P. *Cosas dichas*. Editorial Gedisa. Barcelona, 1996.

Del Mármol, M. *Entre el deseo, la amistad y la precarización. Trabajo artístico y militancia cultural en la producción teatral platense*. Artículo publicado en la Revista Cuadernos de Antropología Social. F.F.yL. UBA. Buenos Aires, 2020.

Gaxie, D. *Retribution du militantisme et paradoxes de l'action colective.* Revista Swiss Political Science Review. Vol 1, N° 1. Suiza, 2005.

Gentile, L. *Nuevos modos de gestión cultural en el campo artístico platense*. Ponencia VII Jornadas de Jóvenes Investigadores, Instituto de Investigaciones Gino Germani. 2013.

Giunta, A. *Poscrisis. Arte argentino después de 2001* Editorial Siglo XXI. Buenos Aires, 2009.

Infantino, J. *Trabajar como artista. Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses.* Cuadernos de Antropología Social Nº 34. F.F. y L. - UBA. Buenos Aires, 2011.

Infantino, J. *Cultura, jóvenes y políticas en disputa. Prácticas circenses en la ciudad de Buenos Aires*. Tesis doctoral. Facultad de Filosofía y Letras-UBA. Buenos Aires, 2012.

Kunst, B. (2015). Las dimensiones afectivas del trabajo artístico: la paradoja de la visibilidad. En I. Rozas y Q. Pujol (Eds.). *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo* (pp. 151-172). Barcelona: Mercat de les flors; Institut del Teatre; Polígrafa.

Lorey, I. (2006). Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y productoras culturales. Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas (EIPCP). Recuperado de www.eipcp.net/transversal/1106/lorey/es.

Loera, N. R. *Tempo de Barraco*. En: Carvalho Rosa, M. *Greves, Acampamentos e outras formas de mobilização social: o legado de Lygia Sigaud para os estúdios rurais.* Redes de Estudios Rurais. Brasil, 2010

Mauro, K. *Identidades y apelaciones antagónicas de los trabajadores del espectáculo (1902-1955)*. Revista Telón de Fondo N° 27. Instituto de Historia del Arte Latinoamericano y Argentino. FFyL – UBA. Buenos Aires, 2018.

Mauro, K. *Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico.* Revista Telón de Fondo N° 27. Instituto de Historia del Arte Latinoamericano y Argentino. FFyL – UBA. Buenos Aires, 2018.

Silva, S. *Money in the poetic universo of Pernambuco's Zona da Mata región*. Revista Vibriant Vol. 11 N°1. Brasil, 2014.

Silva, S. Tennina, L. *"Literatura Marginal" de las regiones suburbanas de la ciudad de San Pablo: el nomadismo de la voz*. Revista Ipotesi, Juiz de Fora. Vol. 15 N°2. Brasil, 2011.

Valente, A. *Casas y espacios culturales. Formas poético-políticas de habitar.* Revista Lindes. Estudios Culturales del Arte y la Cultura. Buenos Aires, 2014

Valente, A. *Centros, casas y espacios. Modos de autogestión artística y cultural en la ciudad de La Plata (2005-2015)*. Tesis de maestría. Facultad de Bellas Artes – UNLP. La Plata, 2017.

Wilkis, A. *Las sospechas del dinero. Moral y economía en la vida popular.* Editorial Paidós. Buenos Aires, 2013.

Wilkis, A. *El desinterés como regulación social: a propósito de las prácticas de militantes, voluntarias y manzaneras.* Ponencia en IX Congreso de Antropología Social. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Misiones. Posadas, 2008.

Wortman, A. *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la argentina contemporánea*. Editorial Eudeba. Buenos Aires, 2009.

Wortman, A. *Los centros culturales autogestionados, creatividad social y cultural.* XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2015.